

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2002

ESTUDIOS DE PLATERÍA.
SAN ELOY 2002

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2002

1ª edición, 2002

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2002

ISBN:

Depósito Legal:

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: F. G. GRAF, S.L.

Índice

PRÓLOGO	11
<i>José Ballesta Germán</i>	
Excmo. Sr. Rector Magnífico de la Universidad de Murcia	
PREGÓN DE SAN ELOY 2001	15
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
Ilmo. Sr. Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia	
ESTUDIOS	
Encargo e integración de artes por un Colegio y Congregación de Plateros: de Salzillo a Pedemonte	23
<i>José Carlos Agüera Ros.</i> Universidad de Murcia	
El platero leonés Francisco del Real y la Cruz Procesional de Trovajuelo ..	37
<i>Javier Alonso Benito.</i> Universidad de León	
Contribución del Real Monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja) a la Historia de la Orfebrería en España. Un relevante patrimonio de platería desaparecido	49
<i>Begoña Arrúe Ugarte.</i> Universidad de La Rioja	
Cálices del vallisoletano Antonio de San Miguel	75
<i>Aurelio A. Barrón García.</i> Universidad de Cantabria	

Una interesante pieza inédita de la platería castellano-leonesa: el cáliz gótico de Mucientes (Valladolid)	99
<i>José Carlos Brasas Egido. Universidad de Salamanca</i>	
Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba	107
<i>María Teresa Dabrio González. Universidad de Córdoba</i>	
De ‘platero’ a ‘escultor y arquitecto de plata y oro’: Juan de Arfe y la teoría artística	127
<i>David García López. Universidad Complutense</i>	
Mención de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)	143
<i>Noelia García Pérez. Universidad de Murcia</i>	
De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles	163
<i>María del Carmen Heredia Moreno. Universidad de Alcalá</i>	
Los Bello, plateros de Sahagún, y las cruces procesionales de Vallecillo y Joarilla de las Matas (León)	183
<i>María Victoria Herráez Ortega. Universidad de León</i>	
Contribución al conocimiento de las obras de <i>Talleres de Arte</i>	195
<i>Yayoi Kawamura Kawamura. Universidad de Oviedo</i>	
Dos nuevas obras de Francisco Becerril. Fuentes iconográficas de los portapaces de Cuenca	213
<i>Amelia López-Yarto Elizalde. CSIC</i>	
El adorno con alhajas de las imágenes marianas en la Sevilla rural: las joyas de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona	233
<i>María Jesús Mejías Álvarez. Universidad de Sevilla</i>	
Un legado indiano en la iglesia parroquial de San Esteban de Oyarzun (Guipúzcoa)	247
<i>Ignacio Miguéliz Valcarlos. Universidad de Navarra</i>	
La platería en el ámbito doméstico murciano (1700-1725)	265
<i>Javier Nadal Iniesta</i>	

La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)	283
<i>María del Mar Nicolás Martínez y María del Rosario Torres Fernández.</i> Universidad de Almería	
Los comentarios sobre el oro, la plata y otros metales en Espectáculo de la Naturaleza del Abad Pluche	313
<i>Concepción de la Peña Velasco.</i> Universidad de Murcia	
La Custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería	343
<i>Manuel Pérez Sánchez.</i> Universidad de Murcia	
El patrimonio artístico del Gremio de Plateros de Córdoba	363
<i>María Ángeles Raya Raya.</i> Universidad de Córdoba	
Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios	379
<i>Jesús Rivas Carmona.</i> Universidad de Murcia	
Orfebrería y joyería como campos de experimentación artística. Reflexión sobre líneas conceptuales y uso de materiales	395
<i>Juan Ignacio Ruiz López.</i> Universidad de Murcia	
La platería de la parroquia de Ntra. Sra. de la Granada de Fuente de Cantos (Badajoz)	413
<i>Antonio J. Santos Márquez.</i> Universidad de Sevilla	
La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico	427
<i>María Jesús Sanz.</i> Universidad de Sevilla	
El Fiel Contraste y Marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII	441
<i>Cristina Torres-Fontes Suárez.</i> Universidad de Murcia	
La fotografía como documento para la conservación de las obras de platería en la Región de Murcia: la Junta de Incautación y los negativos del Museo de Bellas Artes de Murcia.....	467
<i>José Fernando Vázquez Casillas.</i> Universidad de Murcia	

Prólogo

JOSÉ BALLESTA GERMÁN
Excmo. Sr. Rector Magnífico
de la Universidad de Murcia

PONER FOTO DE SANTO

«... dicho arte es noble porque su obra no se puede hacer sin tener ciencia o noticia de algunas de las artes liberales ...

Porque si el artífice platero no sabe y entiende el arte de la jumería... si no sabe y entiende el arte y ciencia de la perspectiva ... si no sabe y entiende el arte y ciencia de los quilates no puede ser artífice ni platero...»

Archivo Cofradía San Eloy
Legajo 4º 1757

LA PLATERÍA, UN ARTE CIENTÍFICO

Sorprende comprobar como dos mundos, falsamente antagónicos, el arte y la ciencia, se unen en los estudios de platería. Los conocimientos de geometría, matemáticas, e incluso de química, se combinan con los de diseño, dibujo, labrado y escultura en fecunda labor creativa.

En el mundo actual parece que los avances en investigación se centran en el entorno científico-técnico. Las humanidades, la literatura, la filosofía, la historia, la teoría de la ciencia, el arte, han dejado de ser aquello de que se habla. Se trata de asuntos demasiados profundos para merecer un espacio en las tertulias radiofónicas y televisivas, y no tienen el morbo suficiente para merecer los titulares periodísticos.

Sin embargo, los estudios de humanidades constituyen la esencia de la educación liberal, dan a conocer la historia del progreso humano e impulsan al individuo a superar los límites del tiempo y del espacio, adiestran la inteligencia, disciplinan la voluntad, inspiran amor a la belleza, inspiran amor a uno mismo y a los demás, persiguen la verdad.

Por ello, mi felicitación y estímulo personal a todos los que han hecho posible estos «*Estudios de Platería*», especialmente, al Profesor Jesús Rivas, iniciador de la celebración de San Eloy en nuestra Universidad de Murcia. Con su alegría e incansable voluntad nos arrastra cada año a una nueva edición de esta fiesta que, con toda seguridad, se consolidará como algo propio de nuestra institución.

Pregón San Eloy 2001

*GERMÁN RAMALLO ASENSIO
Ilmo. Sr. Director del Departamento
de Historia del Ate de la
Universidad de Murcia*

Exmo. Sr. Rector, Ilmos Srs. Vicerrectores y Decana de la Facultad de Letras, Exmas. e Ilmas. Autoridades Municipales, Rvdo. Sr. Párroco y clero de la Iglesia de San Bartolomé de Murcia, compañeros y alumnos de la universidad, señoras y señores.

Cuando preguntaba al profesor Rivas Carmona, verdadero alma y motor de este acontecimiento que hoy celebramos, sobre la figura del santo Eloy, a fin de poder pergeñar este pregón que sus cofrades han tenido a bien encargarme, siempre me contestaba: «es muy milagroso»; mejor dicho: «é mu milagrozo». Y ciertamente tiene que serlo para que, en apenas un lustro, haya podido imponer de nuevo su presencia en la sociedad murciana y gozar de una popularidad mas alta si cabe que la alcanzada en tiempos pretéritos. San Eloy ocupa los diarios de la capital durante varios días y hasta «sale en la tele»; vuelve a procesionar por las calles y para no quedarse en el puro acto folclórico: propicia la edición de libros y convoca a los más cualificados sabios sobre el estudio de lo que él mejor sabía hacer a mayor gloria de Dios.

San Eloy o San Eligio para los más cultos y refinados, fue un artesano nacido y formado entre los hombres del pueblo que por su honestidad y buen hacer, llegó a las más altas esferas de la sociedad: los reyes Clotario y Dagoberto le confiaron sus tesoros y le encargaron la confección de sus preciadas monedas. A la muerte de este último y ya cansado de los engañosos y peligrosos oropeles mundanos, se refugió en religión llegando a ser obispo de Noyons y promotor luego en la construcción de varios templos que habrían de reforzar la evangelización de aquellas tierras del occidente que para esa primera mitad del siglo séptimo en que nos movemos, ya empezaban a ser Europa, pero que aun arrastraban mucho de su paganismo originario. Una vez más el trabajo bien hecho y continuado obtuvo su recompensa terrenal y celestial. ¡Que buen ejemplo para estos universitarios que ahora vuelven a reivindicar su figura en estos años de incertidumbre ante el futuro laboral! A la luz de este buen profesional y por experiencia propia, os digo lo que siembre me habéis oído y me oiréis: preocupaos tan sólo de trabajar bien y continuadamente y dejad que vaya pasando el tiempo.

Eloy pasó a la historia por haber empleado bien el precioso material que le dieron para hacer un trono; había de hacer uno e hizo dos y el segundo, mejor que

el primero: multiplicó los talentos según se nos dice en el Evangelio que hemos de hacer. Ese hecho es el lugar común que se recoge por todos sus biógrafos y debió ser el más importante frente a los otros más anecdóticos de la pata del caballo repuesta milagrosamente, o apretarle las narices con una tenaza al diablo – mujer que le tentaba mientras trabajaba. Su trabajo, como el de todos los orfebres y los objetos realizados mediante él eran muy valorados en aquellos años de Alta Edad Media en que vivió, Se manejaban los más preciados materiales y con ellos se conseguían las obras que más importaban en una sociedad aun seminómada regida por una nobleza giróvaga. Los tronos y coronas; las cruces de ornato o de procesión; los objetos de adorno para el vestido y sobre todo: los destinados al culto, los retablos y frontales de altar, relicarios o las tapas de libros sagrados eran los máximos tesoros con los que podía medirse el poder de una familia o de un templo. De entre ellos los relicarios y cubiertas de libros sagrados eran los más valorados y lo eran, tanto por el continente como por el contenido o mejor aun, el contenido condicionaba al continente. Afortunadamente se han conservado bastantes relicarios del siglo VII y VIII y en alguno puede estar la huella directa de este hombre ejemplar que llegó a obispo, a embajador y luego, a santo. Los pagaban los nobles y los regalaban a las grandes iglesias para tratar de obtener con ello el perdón de sus pecados. La historia recogió obras hechas directamente por él, como el *cáliz de Chelles*, la *cruz de Saint Denis* o las *arcas de S. Martín y San Germán*; todas han desaparecido, aunque del cáliz quedó dibujo, y la Cruz se reprodujo en un cuadro flamenco, de mediados del siglo XV, que representa la *Misa de San Denis* y fue pintado por el anónimo maestro de San Gil. Pero el conservado y bellissimo *relicario de Teuderigo* o las tapas del *Evangelario de la reina Teodolinda*, entre otros objetos preciosos, pueden ilustrar lo que salía de sus manos.

Los orfebres se convierten así en hombres de confianza de los grandes señores. Primero viven con ellos y forman parte de su séquito e incluso, alguno de estos podía enviar a su orfebre a alguna otra corte como quien hacía un valioso favor. Luego, con la consolidación de la vida urbana se van estableciendo en sus tiendas, siempre agrupados y siempre en los sitios mejores. Su importancia fue tanta que aun queda su recuerdo en el nombre de las calles más céntricas de ciudades como: Valladolid, Oviedo o Murcia. Ante su mostrador de trabajo y en un digno interior de comerciante nos lo muestran los pintores flamencos y alemanes del gótico y renacimiento; con los estantes llenos de valiosos objetos y alguna que otra ramita de coral con la que hacer las joyas más populares destinadas a las damas de menor alcurnia.

Pero Eloy perteneció a otra época mucho menos estable y próspera en la que la supervivencia del día a día no era fácil si no se tenía la protección de un poderoso. A la muerte de Dagoberto eligió el camino de Dios y, aun después de llegar a la dignidad de obispo siguió practicando y enseñando su arte que irradió a Limoges desarrollándose allí una escuela que dura hasta hoy día y ha sido uno de los

centros más brillantes de Europa en toda su historia. Eloy trabajador, Eloy artista, Eloy buen obispo, preocupado por el estado de sus templos y la capacidad intelectual de sus sacerdotes, Eloy maestro que difunde sus conocimientos ... Para mi, este santo era uno más de los cientos que, como historiador del arte, he de conocer con sus atributos iconográficos que le identifiquen en las representaciones a estudiar: el martillito, la mitra y capa, la pata de caballo que repuso al lisiado pobre animal (recordemos que también se le tiene por herrero) o el santo que tiene monedas y balanza de precisión en su banco de trabajo y no es S. Mateo, el recaudador. Sin embargo tras leer su historia para preparar estas cuatro líneas, separando lo legendario y maravilloso de los datos constatables me encontré, con un hombre que vivió casi setenta años, más de cincuenta de ellos, en total productividad positiva para sus contemporáneos, muy inmerso en los problemas de su época, modelo de honestidad y entrega al trabajo y la enseñanza, que ha despertado en mis las más hondas simpatías. Muchos otros santos nos surgen de la niebla del pasado remoto y hasta parece que alguno no haya existido según está reconociendo la misma Iglesia. Sin embargo éste nuestro y digo: ya nuestro, tiene la firme presencia en la historia de alguien que vivió su vida con intensidad activa y provechosa.

En pocos años y quiero terminar como empecé, el santo de Eloy se ha instalado de nuevo en Murcia por el empeño de un profesor y unos estudiante (algunos ya licenciados que siguen fieles) y lo que al principio podía parecer una simple actividad más lúdica que académica, se ha convertido en un acto profundamente universitario que ha implicado por méritos a estudiosos de toda España, autoridades locales y a los continuadores de la profesión que hoy con sus fascinantes obras dan respuesta a los sueños que nos alejan de la vulgaridad y rutina. Las aulas salen a la ciudad en comitiva para rendir homenaje a un hombre que vivió hace catorce siglos, más concretamente: mil trescientos cuarenta y un años, y que fue elegido como patrón: protector y modelo, por los que continuaron su enseñanza. A él quieren también mostrar su admiración y devoción los alumnos universitarios de Historia del Arte, reconociendo su importante labor como eslabón transmisor de oficio y arte.

Este es nuestro homenaje.

¡Viva San Eloy!

ESTUDIOS

Encargo e integración de artes por un Colegio y Congregación de Plateros: de Salzillo a Pedemonte

JOSÉ C. AGÜERA ROS
Universidad de Murcia

El Colegio y Congregación del Arte de Plateros de la Ciudad de Murcia sustituyó, como institución corporativa de este oficio, al antiguo Gremio de Platería local, tras aprobarse y ser promulgadas en 1738 unas nuevas Ordenanzas, intituladas Reales por haberlas refrendado la corona. Comenzó entonces para esta entidad profesional un período de esplendor, motivado no sólo por la remozada organización y el buen funcionamiento del trabajo y la competencia, tras la necesaria regulación de los mismos, pues a partir de tales logros conoció un perfeccionamiento y una pujanza en los encargos, que elevaron los niveles de actividad, de ganancia y de reconocimiento. Este proceso conductor de prestigio de los plateros y la platería murcianos en todos los aspectos, desde aquel primer tercio del siglo XVIII, dio lugar y favoreció que la corporación aglutinara no sólo excelentes más que buenos profesionales propios, sino también a artistas renombrados de otros campos, a los que encomendaron encargos de obras para el Colegio y la Congregación de platería.

Entre los encargos artísticos el primero, principal y más importante, por materializar la tutela así como la protección sobrenatural del ya antiguo oficio fue una efigie de San Eloy, obispo de Noyon, patrón tradicional y por antonomasia de los plateros, aunque también protegiera otras profesiones. Las propias Ordenanzas renovadas contemplaban el mantenimiento del culto y la celebración de fiesta a

dicho Santo, explicitando que era «*costumbre inmemorial*» y «*a cargo del mayor-domo de la congregación el año que sirve a este empleo*», por lo que mandaban organizarlo para asegurar que perdurara «*como hasta aquí se ha hecho*» y con «*todos los gastos que se ocasionen en ella y las demás festividades*» conmemoradas¹.

La sede congregacional religiosa de plateros y platería en Murcia era la parroquia de San Bartolomé, para donde se encargó a fin de venerar, dar culto y celebrar al Santo patrón Eloy, así circunstancialmente como en la festividad, una imagen del mismo al famoso **Francisco Salzillo y Alcaraz**. Este había casado en 1746 con doña Juana Vallejos y Martínez, hija de Bernabé Vallejos Taibilla, platero miembro de una verdadera estirpe del oficio², por lo cual la comisión del Santo aunque en parte vendría a causa de una seguridad y confianza en su destreza, estaría además favorecida a partir del establecimiento de estos lazos, pues tuvo otros vínculos familiares personales con los plateros, expuestos repetidas veces y también aquí como se verá más adelante.

La cronología exacta del encargo a Salzillo está aún sin precisar ni documentar, mas no ha resultado difícil situarla desde Baquero, que tajante al igual que después Sánchez Moreno lo databan hacia 1749 y Gómez Piñol-Belda Navarro como anterior desde luego a 1756, por ser este el año de una estampa fechada del grabador Ximénez, que ya reproducía la imagen conforme al prototipo salzillesco tridimensional y de la cual asimismo se tratará. De esta forma San Eloy con su elogiado crucifijo surgió conforme a la alternativa de imagen de vestir, «bárbaramente enlienizado en la actualidad» y con fisonomía según un modelo que «reproduce las facciones del típico anciano salzillesco, cuyo máximo interés reside en el crucificado que llevaba en sus manos», hoy depositado en el Museo Salzillo mientras que el Santo sigue en la parroquia³ (Láminas 1 y 2). Podría ser significativo señalar respecto a la fecha posible de realización de la imagen, la circunstancia de

1 *Reales Ordenanzas del Colegio y Congregación del Arte de Plateros de esta Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Murcia y su Reyno, concedidas por Su Magestad, que Dios guarde, y su Real y Suprema Junta de Comercio, y de Moneda, expedidas en 16 de Marzo del año 1738, y publicadas en dicha Ciudad el día 2 de Mayo de dicho año, las que contienen 48 capítulos, que se han de observar por dicho arte. Murcia, Joseph Díaz Cayuelas 1738, Felipe Teruel 1766. Archivo Municipal de Murcia, Armario 1, libro 10.*

2 J. SÁNCHEZ MORENO, *Vida y obra de Francisco Salzillo (Una escuela de escultura en Murcia)*. Murcia, 1945, reedición de 1983, p. 50, nota 68 y sobre la familia F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1999, pp. 128-131.

3 A. BAQUERO ALMANSA, *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, 1913, reedición de 1980, Murcia, Ayuntamiento, p. 229; SÁNCHEZ MORENO, ob. cit. p. 125; E. GÓMEZ PIÑOL y C. BELDA NAVARRO, *Salzillo*. Murcia, 1973, n.º. 59; M. PÁEZ BURRUEZO en Catálogo de la exposición *Francisco Salzillo. Imágenes de culto*. Madrid, Fundación Central Hispano, 1998, p. 110; BELDA NAVARRO, *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia, 2001, pp. 55 y 81 especialmente entre otras menciones. Agradezco a José Fernando Vázquez Casillas su gentileza y generosidad al proporcionarme una antigua fotografía del Museo de Murcia, que representa al Santo en su aspecto original.



LAMINA 1. *Francisco Salzillo: San Eloy. Murcia, parroquia de San Bartolomé (Foto Belda, Archivo Museo de Bellas Artes de Murcia, Servicio de Recuperación 1937-1939, negativo n.º. 487).*

que ésta fuera sucesiva al matrimonio Salzillo-Vallejos y coincidente asimismo con el período álgido del Colegio hacia mediados de la centuria, ya aludido.

San Eloy mide 1,70 x 0,80 x 0,60 metros aproximadamente y en cuanto a la razón de ser de devanadera y no de talla Fuentes confirma, que fue hecho así para poderlo vestir y especialmente ataviar de gala «*luciendo un magnífico pontifical completo en los días de grandes festividades*». No obstante, él mismo elogiaba a continuación la buena hechura del simulacro, escribiendo que el Santo «*al doblar con fervor el brazo izquierdo extiende sobre el pecho su mano que es un prodigio de estudio anatómico, así como la derecha que sostiene un notabilísimo crucifijo, vuelve hacia éste su cabeza, estudio del natural que llama con justicia la atención de los artistas y representa la fisonomía de un ascético anciano como de 70 años, pero conservando su cabello siendo escelente; asimismo la escultura hecha para figurar su larga y ondulada barba*»⁴. Para concebirla ya apunté antaño, la posibilidad de que Salzillo hubiera podido inspirarse en una estampa del mismo Santo de 1733 por fray Matías de Irala⁵, muy semejante en rasgos y disposición del personaje, con la sola diferencia de cambiar la expresión del rostro y el gesto de bendecir, más bien frontal, por la mucho más intensa de girar la cabeza y hacerlo mirar arrobado al crucifijo que alza en la mano.

La imagen debió resultar del todo satisfactoria, pues a continuación el Colegio y Congregación de Plateros murcianos decidiría encargar copiando aquella una estampa del Santo, para incorporarla a la edición de las nuevas Ordenanzas por las que se regía. Esta segunda comisión, de índole testimonial y representativa de la corporación pero también artística, tendría lugar hacia 1756, pues ese es el año que ostenta una estampa realizada por **Domingo Ximénez de Cisneros Cabrera**, grabador, sacerdote y familiar de una estirpe de orfebres importante. Este artífice nació en 1711 y fueron sus padres el platero José Ximénez de Cisneros y doña Nicolasa Cabrera, de cuyos numerosos hijos dos siguieron la profesión paterna y hasta cinco tomaron órdenes sagradas, entre los cuales figuró el grabador, que además de presbítero fue capellán de coro de San Bartolomé. Estaba ligado así por partida doble al Gremio de Plateros, tanto por familiatura al ser hijo, hermano y pariente de profesionales del mismo, como por su ministerio sacerdotal al hallarse adscrito a la parroquia donde tenía su sede el Santo patrón titular del gremio de platería y la hermandad que le daba culto. Aún se ignora mucho de su biografía, salvo alguna actuación pública irrelevante, cual un apoderamiento en 1742. Pero en cambio es segura una relación por coetaneidad y amistad con Francisco Salzillo, su familia y entorno. Al margen de la tradición de que con otros artífices y próceres participó en el círculo artístico surgido en torno a éste último, hay

4 J. FUENTES Y PONTE, *Murcia mariana*. Lérida, 1881, parte 2ª, pp. 56-57, cita ésta válida para lo reproducido del mismo autor en estos párrafos y en los que siguen más adelante.

5 J. C. AGÜERA ROS, «Catálogo de pintura y estampa» en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, Editora Regional, 1983, p. 300.



LÁMINA 2. Francisco Salzillo: *San Eloy*. Murcia, parroquia de San Bartolomé (Foto A. Martínez, Servicio de Patrimonio Histórico Regional de Murcia, nº. 7111).

certeza en cambio de una asiduidad personal y conexión profesional y artística tanto entre ambos como con los demás Ximénez. De éstos José y Andrés, los hermanos plateros del grabador, materializaron en rico metal los diseños para piezas de orfebrería sacra, una custodia y dos cruces parroquiales, ideados por Salzillo e incluso todos llegaron a emparentar, cuando en 1763 un sobrino de éste casó con una hija del segundo de aquellos. La prueba final de tales vínculos personales y profesionales, que trasuntan además una confianza profunda, fue que Salzillo compareció para ser testigo cuando el 26 de marzo de 1765 otorgó testamento el grabador, que murió en esa misma fecha⁶.

Ximénez desde luego ya estaba formado como grabador y tendría actividad hacia el primer tercio de 1700 más una producción, según ya escribí, que permite trazar su trayectoria evolutiva, pese a estar dispersa y ser aún difícil de localizar. Una gran portada con Santiago y otros motivos para las «Constituciones del Priorato de Uclés», fechada en 1741, sigue siendo su primera stampa documentada, con envergadura demostrativa de destreza técnica, pese a que junto él firmara el pintor José Toribio, dibujante de la misma como bien sugirió Baquero. Ello no aminora el interés de la obra, pues tales colaboraciones fueron siempre acostumbradas en la estampería y Ximénez las repitió con algún otro pintor. Hacia fines del lustro siguiente su stampa de «*San Juan Nepomuceno*» de 1746 ya presenta rocallas, de las cuales fue uno de los introductores y evidencia en el artífice un proceso de acentuación de líneas y sombras, potenciando el desarrollo del buril y el aguafuerte; lo confirma aún más en el mismo año la del «*Juicio Pontificio entre franciscanos y dominicos*», menos grata por grandielocuente en la composición y pretenciosa en lo erudito.

La gran stampa de la Beata Sor Angela Astorch de 1748, madre fundadora de las Capuchinas murcianas, superior y de más calidad preludia la década de 1750, cuando Ximénez realizó su mejor y más fina producción. Así lo demuestran obras cuales son el citado «*San Eloy*» de 1756 y para Cartagena la «*Virgen del Primer Dolor*» de 1758, impregnadas ya por un estilo definitivo de pleno rococó, caracterizado por el uso de enmarques de rocallas en las que se entrelazan, a veces, objetos alegóricos o atributos iconográficos. A tenor de su desarrollo y producción como grabador puede afirmarse, que supera con holgura la consideración de mero aficionado que le adjudicó injustificadamente Baquero, correspondiendo en cambio considerarlo un profesional completo del oficio. Las obras de Ximénez además de su calidad técnica, más que mediana según los casos, fueron las primeras que reflejaron el impacto de la plástica de Salzillo, contribuyendo a su divulgación y éxito tanto entre los ámbitos religiosos de conventos y cofradías, clientela ésta que como clérigo tenía asegurada, como

6 F. CANDEL CRESPO, *Plateros...*, 1999, pp. 50-51 y 170-171 e idem, «Artistas fulgentinos» en Revista *Scripta Fulgentina*, n.º 18, 1999, pp. 336-338.



LÁMINA 3. Domingo Ximénez: *San Eloy* (1756), Estampa de las «Reales Ordenanzas del Colegio y Congregación del Arte de Plateros...de Murcia y su Reyno». Archivo Municipal de Murcia.

asimismo entre el común de las gentes, por surgir y servir sus estampas como vehículos para religiosidad y devoción⁷.

La estampa de San Eloy hecha por Ximénez es una gran lámina, impresa a partir de un grabado en plancha, al buril y aguafuerte, con medidas de 245 x 183 milímetros. Aparece en las Ordenanzas como ilustración entre páginas y lleva al pie la inscripción en cursiva: «V(erdader)o R(etrat)o del S(eño)r S(an) Eloi Obispo de Noions que se ven(er)a en la parroq(ua)l de S(eño)r S(an) Bartholomé de la Ciudad de Murcia. El Ill(ustrá)mo S(eño)r D(on) Gerónimo Spinola Nuncio de España Concede 80 días de Indulg(enci)a al que rezare un Padre N(uest)ro y Ave María» y firmado «Ximenez F(ecit) 1756»⁸.

El grabado reproduce la imagen del Santo realizada por Salzillo para los plateros, de la cual como ya se ha dicho es un último término de datación, por llevar la fecha asimismo indicada de 1756 y su fidelidad vendría dada primero, por reflejar a la vez que concordar como ilustración en las Ordenanzas, con el ya entonces hay que pensar refrendado referente sacro, que había en San Bartolomé. Es más, tal relación de identidad entre ambas obras está asimismo explicitada por el carácter de «Verdadero Retrato», que se proclama en la inscripción dispuesta bajo la composición. A todo esto hay que añadir, que desde la fecha posible de realización e instalación de San Eloy en su altar, hasta la data segura del grabado se comprende aproximadamente el transcurso de un lustro, en el cual se produciría el afianzamiento y difusión de su culto, con la consiguiente divulgación de la imagen. La estampa atestigua bien en última instancia ese posible proceso, pues se añade que el Santo ya contaba a la sazón con indulgencias ilustres más que cuantiosas, por haberlas concedido nada menos que el Nuncio de la Santa Sede en España (Lámina 3).

La estricta inspiración salzillesca no impidió a Ximénez reconvertir algo al modelo en más elegante, volumétrico y movido tanto en la figura como en el atavío, pues frente al aspecto estático de la imagen original vestida acentuó la estilización y la teatralidad de la actitud, en consonancia con la arrebatada expresión contemplativa del Santo y seguramente para trasladar así la intensa formulación estética salzillesca. A la búsqueda y consecución de esos efectos contribuyen los contrastes intencionados del burilado y tintas, creadores de luces y sombras en torno a la cabeza, el atavío, la orla, etc., más la profundidad sugerida por el menudo fondo rallado en horizontal y las rocallas ondulantes formando un marco.

7 J. C. AGÜERA ROS, «Presencia de la obra de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo» y de nuevo «Catálogo de pintura y estampa» en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, Editora Regional, 1983, pp. 173-175, 302 y 304-305 donde se recogen consideraciones análogas sobre el grabador, así como el estudio y reproducción de las obras citadas en el texto.

8 AGÜERA ROS, ob. cit. 1983, pp. 175-176 y 303 para el estudio puntual de la estampa, con referencias anteriores y las siguientes hasta ahora por BELDA NAVARRO, «Aedes Domini» en *Huellas. Catedral de Murcia*. 2002, p. 446.



LAMINA 4. Pablo Pedemonte: *San Eloy*, antiguo lienzo bocaporte de retablo, Murcia, parroquia de San Bartolomé (Foto A. Martínez, Servicio de Patrimonio Histórico Regional de Murcia, nº 7117).

El variado tratamiento de esas formas vegetales, agitadas y recortadas contribuye a enriquecer la estampa, siendo además soportes y complemento iconográfico, pues insertan objetos sacros alusivos al titular, a su arte y patronazgo, como instrumentos del oficio de platero, el trono del rey Dagoberto y ajuar sacro vario, cáliz, cruces, candeleros y tapas de evangeliario. Cabe reiterar considerarlo entre los de mayor envergadura y perfección en la obra de Ximénez, por la belleza y realización cuidadas.

En idéntica relación estricta con la imagen de Salzillo y con la estampa realizada por Ximénez está un lienzo o cuadro bocaporte representando a San Eloy, que fue el tercer encargo artístico del nuevo Colegio y Congregación de Platería en su andadura. Esta obra que en principio tuvo un carácter más funcional que artístico, es un gran óleo sobre lienzo de unos 2,35 x 1,33 metros hoy en ubicación casi inaccesible, colgando en el muro del crucero de la Epístola. La existencia del cuadro manifiesta un proceso artístico absolutamente singular, al implicar que la gestión y elaboración de la obra pintada partió acordando voluntad, imperativo y decisión, de una fidelidad más que mimética a la imagen original y primera en talla, debida a Francisco Salzillo. Su función era, de hecho, reemplazar a la vista de los fieles la imagen de vestir realizada por Salzillo, por lo que la representación responde de modo fidedigno al Santo que debía ocultar. Así el lienzo parte de la talla de Salzillo, conforme a las normas y usos acostumbrados para este tipo de cuadros bocaportes (Lámina 4).

Ya Fuentes y Ponte señalando bien el tema y contenido del lienzo, indicó que por la iconografía y dimensiones debió servir de bocaporte en la hornacina del Santo y cómo ya había sido reemplazado por una vidriera cuando aquel lo reseñó (1881). Pero en ese mismo último cuarto del siglo XIX, en algún caso sorprendente hasta llegó a perderse la referencia correcta de la identidad de la representación del Santo, al reseñarlo erróneamente como «*San Francisco de Sales*» el erudito Albacete y Long (1876 c.) de forma inexplicable⁹.

Es pintura de gran calidad, como observé hace tiempo, que antaño me pareció difícil de atribuir a alguno de los pintores activos en Murcia durante la década central del Setecientos, llevándome a aproximarle a lo valenciano y, desde luego, a un maestro dueño de técnica y recursos, así como al tanto de las mejores corrientes coetáneas. El Santo vestido con rico atavío de obispo, de pontifical, rebasa la imitación servil salzillesca, a la que no obstante es fiel —véase si nó la barba aborascada y la misma actitud— y tanto su tipo como su impostación inciden en una gran elegancia, con noble cabeza y expresión acertada en la intensidad de arrobamiento místico, mirando al crucificado que porta alzado. Destaca el cuidado tratamiento de la barba y las manos de finos dedos, siendo de igual calidad la ejecución

9 FUENTES Y PONTE ob. cit. p. 58 y J. ALBACETE, *Apuntes históricos*. Ms.

de los ángeles portando atributos, enriquecedores de la composición y con carnaciones muy matizadas, como el titular.

Asimismo en el Santo magníficas son las calidades del hábito y muceta y también las del táctil sobrepelliz, entonado en blanco sobre los azules nacarados, muy claros, del resto de la indumentaria; los ricos drapeados armonizando luces y sombras contrastan bien con los paños de pureza de los ángeles, en vivos carmines. Acertado es asimismo el uso del claroscuro en los grupos angélicos y en el rompimiento de gloria. Una factura más sumaria denotan los objetos (libro y tintero) de la mesa a la izquierda, ilustrativos como el báculo y la mitra de la virtudes de San Eloy; con este aspecto se relaciona también la actitud del angelito a la derecha, anecdóticamente ocupado en tareas de orfebre, trabajando una pieza suntuaria con martillo y cincel¹⁰.

La maestría y capacidad del hasta ahora anónimo pintor para dar envergadura a un encargo por lo general secundario apuntan, de entrada, a favor de la atribución del cuadro bocaporte a Pedemonte. En favor de ello puede aducirse primero, la afinidad de la factura y el estilo con los que presentan otras pinturas suyas hoy conocidas, caracterizadas por el siempre común y excelente buen hacer en la realización, en general de gran finura, buen dibujo, delicadeza de pincelada, riqueza de colorido, luces claras y tenues veladuras.

Pero también son característicos los tipos angélicos, de peculiares fisionomías así como movidos y escorizados, muy vivos y del todo análogos a los niños que acompañan a las figuras de Virtudes bajo apariencias femeninas, que aparecen en varios retratos de obispos hechos por el pintor, que se citan más adelante. Por otra parte, en el contexto local de esos años sólo a Pedemonte puede responder la grandiosa puesta en escena, tan rococó y a un modo internacional muy italianizante, planteada como una composición abierta en espiral en torno al Santo; en ella los ángeles interpretan como actores complementarios del protagonista principal, un discurso gestual mostrando y sosteniendo objetos como elementos parlantes, alusivos al rango y gloria del prelado, pues tales son la rica mitra enojada que uno alza en primer término y el báculo de remate muy torneado que otro sustenta contemplándolo ensoñado, algo al fondo a la derecha.

Sobre Paulino Pedemonte, de quien me he ido ocupando desde hace tiempo, hoy podemos reconstruir la personalidad así como su trayectoria vital y artística, con bastantes más datos seguros. Fue pintor italiano nacido en Génova entre 1736-1742, a tenor de los 40 a 50 años de edad con que lo recogía en 1787 un padrón de extranjeros en la parroquia de San Bartolomé de Murcia, como soltero y domiciliado en la casa número 54. Respecto a esta última información segura sobre el estado civil del pintor, es curioso que disienta del aserto de que casó con una hija de Jerónimo Álvarez, maestro mayor de la Catedral desde 1705 a siquiera 1717

10 AGÜERA ROS, ob. cit. 1983, pp. 300-301, P-15.

según afirmaba Baquero, por lo general bien informado. Pudo venir de Italia, traído o llamado bien por el obispo don Juan Mateo López (1742-1752), que había tenido una larga estancia en Roma entre 1734 y 1742 o bien por su sucesor como prelado cartaginense don Diego de Rojas y Contreras (1752-1772). Pero de no ser así también pudo suceder que viniera de la Corte, cual acaeció con su colega y paisano el milanés Pablo Sistori, que lo hizo desde Madrid según información verbal de la Doctora Tárraga, que agradezco.

En cualquier caso hay certeza, de que Pedemonte llegó a Murcia ciudad hacia 1755 con otros miembros de su familia, apareciendo desde entonces en varias matrículas de extranjeros como pintor, católico y viviendo siempre establecido en la feligresía de San Bartolomé. En dicha parroquia tras testar en 1796 murió y fue enterrado en fecha aún ignorada, pero aproximable entre aquel año y el de 1801, al haber desaparecido los Libros de Defunciones entre ambos. Ese mismo avcindamiento continuo desde su llegada, en la parroquia donde los plateros tenían su sede congregacional religiosa, sería determinante y favorecedor para que en él recayera, como se argumentará, el encargo del bocaporte de San Eloy.

Cabe considerar además a Pedemonte artista del obispado, ya que estuvo dedicado a trabajos para el Palacio Episcopal y las instituciones diocesanas directamente dependientes o relacionadas con la sede y la autoridad cartaginense. Es posible sugerirlo así, en primer lugar, a tenor de encargos importantes cuales fueron en dicho Palacio entre 1768 y 1770 la decoración del oratorio del obispo, ya desaparecida, la pintura de la fachada norte donde desplegó adornos simulados de rocalla, hoy desacertadamente restaurados y los cuadros también destruidos de los «Cuatro Santos» de la capilla pública, que se abre en la misma fachada a la plaza de la Catedral. En la extensa tarea del ornato pictórico del frente norte del Palacio fue su ayudante o colaborador el mencionado Sistori, respecto al cual tenía entonces más preeminencia. Al mismo ámbito de organismos diocesanos pertenecen sendos encargos de retratos en 1762, 1767 y 1773 respectivamente, de los prelados don Luis Belluga, don Juan Mateo y don Diego de Rojas, Obispos de Cartagena todos ellos, por y para el Colegio Seminario de Teólogos de San Isidoro.

Pedemonte además tuvo otros encargos relevantes en la ciudad, pues en 1789 y de nuevo en colaboración con Sistori realizó el catafalco para las exequias de Carlos III, costeador por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia, ocasión en la que en cambio el pintor milanés ya había alcanzado y hasta superado a Pedemonte, según puede comprobarse por la cuantía de los salarios. Fuera de Murcia el ilustrado y exigente Vargas Ponce se hizo eco de su nombre y le atribuyó varios cuadros en los conventos de la Merced y Santo Domingo de Cartagena elogiando «su cautivo pincel», indicio de que fue conocido y alcanzó cierto renombre en su propio tiempo. La investigación más reciente parece ir confirmando estas deducciones, a la par que la incorporación de obras atribuibles

conforme al cada vez mayor y mejor conocimiento de su estilo, de acuerdo a una producción que debió ser considerable según las referencias¹¹.

A todo lo expuesto y particularmente para la asignación del lienzo de San Eloy a Pedemonte puede añadirse, que su permanente vecindad en la parroquia de San Bartolomé, además de feligrés continuo del templo, le haría ser persona y artista conocido en general en el barrio y en particular por el Gremio y Hermandad del Santo. Aún más, por su profesión de pintor estaba cercano y sería propicio para efectuar con nobleza y calidad el simulacro pictórico destinado a cubrir al patrón de los plateros. Todo ello con lo anteriormente argumentado sobre estilo permite ahora, avanzar la hipótesis de una atribución, más que posible creo, a este pintor italiano, que va configurándose como uno de los más valorables, si es que no el mejor según parece, entre los que trabajaron con continuidad durante el siglo XVIII en Murcia. En última instancia tanto la estampa de Ximénez como el lienzo bocaporte de San Eloy, ahora atribuido a Pedemonte, manifiestan en su trasvase de arquetipos la sumisión a los modelos esculpidos, ya por voluntad propia, a requerimiento de los comandatarios o incluso por ambas razones.

La existencia de un bocaporte implica asimismo y necesariamente la presencia de un retablo, siquiera sencillo, que de existir debió encargarse por el mismo tiempo y del que nada se ha apuntado ni se sabe hasta ahora. Pero de nuevo una vez más Fuentes refería que la imagen, hacia el último cuarto del siglo XIX estaba instalada en retablo formado por «*altar con mesa de celebración, con dos columnas, cornisamento y romanato de orden compuesto al que remata una ráfaga irradiada de una mitra y terminan dos ángeles niños de 0 m. 60 de altura que están sentados*»¹². De esa tipología de retablo indicada quedan todavía ejemplares con estructura y rasgos análogos, conservados aún hoy en Murcia en la propia parroquia de San Bartolomé, la de San Juan y la Catedral¹³, por lo que la descripción aunque escueta permitiría deducir al respecto, que podía tratarse de un conjunto de enmarque posiblemente ya de estilo neoclásico, puesto que los elementos componentes reseñados responden a los que integran esos otros conjuntos todavía existentes.

En relación con esta viable, pienso, sugerencia también cabe apuntar que San Bartolomé fue reformado en ese estilo por José Navarro David, comenzando las

11 AGÜERA ROS, ob. cit. 1983, pp. 174 y 289, P-5, con fuentes y bibliografía anteriores; idem, «La pintura del Monasterio de Santa Ana y la temática dominicana en la ciudad de Murcia» y «Catálogo de pintura» en *El Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia*. Murcia, 1990, pp. 86-87 y 182-185; idem, «La pintura en el Monasterio de Santa Verónica» y «Catálogo de pintura» en *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia, 1994, pp. 198 y 240-241; idem, los retratos de obispos citados en «Fundamentum ecclesiae. Los obispos» en *Huellas. Catedral de Murcia*. Murcia, 2002, pp. 237-239.

12 FUENTES Y PONTE ob. cit. p. 56.

13 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia, Academia Alfonso X, 1995.

obras en 1767 por la cabecera con el crucero¹⁴, zona esta última que al constituir precisamente el brazo transversal del templo, comprendía en el de la derecha o del lado de la Epístola la gran capilla de la Virgen de las Angustias, donde se había ubicado la imagen de San Eloy en su retablo y altar, espacio donde sigue hoy. Parece inferirse entonces, que la posible fecha del retablo sería muy posterior a la imagen, pero en cambio relacionada aunque tampoco necesariamente con el gran lienzo bocaporte de Pedemonte, cuyo momento álgido parece que fue precisamente la década de los años sesenta del siglo XVIII. Cabe reiterar que en el retablo el cuadro era pieza primordial, por la importante función de servir la representación pintada del Santo, de telón que habitualmente reemplazaba y ocultaba la imagen del mismo a los fieles.

En definitiva el Colegio y Congregación del Arte de Plateros de Murcia constituyó durante el Setecientos, un ejemplo de patrocinio, encargo y promoción de las artes, con un criterio e intención relacionadoras de las mismas para la sede y el patronazgo eclesiástico que poseían. Esta configuración la equipara, siquiera en las intenciones, a otras corporaciones de profesiones y oficios, que con semejantes miras institucionales aliadas con las religiosas tuvieron como resultado permitir, a la par que favorecer, la génesis y materialización de realizaciones artísticas, conforme a un modelo común, semejante y ya estudiado con mayor profundidad en algunos puntos del país¹⁵.

14 J. M. GARCÍA IBÁÑEZ, «El arquitecto don José Navarro David» en Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia, nº 78, 1929, sin paginar.

15 Sirve de ejemplo para el caso el estudio de M. J. SANZ SERRANO, *Una hermandad gremial: San Eloy de los Plateros 1341-1914*. Sevilla, Universidad, 1996.

El platero leonés Francisco del Real y la cruz procesional de Trovajuelo

JAVIER ALONSO BENITO
Universidad de León

INTRODUCCIÓN

El arte de la platería de los siglos del Barroco en la ciudad de León, hasta el momento, ha sido una parcela muy poco estudiada por los especialistas en esta materia, que hemos estado más centrados en otros asuntos relacionados sobre todo con el periodo del Renacimiento o las colecciones de orfebrería conservadas en tal o cual centro¹. Este artículo sirve para, de alguna forma, congratularnos en anunciar que en un breve periodo de tiempo verán la luz diversos estudios sobre este tema en concreto y otros como una compilación de la orfebrería americana repartida por toda la diócesis de León. Aunque esto será en un futuro próximo. El estudio que ahora nos ocupa es un pequeño adelanto de los interesantes descubrimientos que en base a unos exhaustivos trabajos de archivo y de campo se han podido sacar al descubierto entre algunos miembros del departamento de Patrimonio Artístico de la Universidad de León.

1 En este punto cabe destacar los estudios realizados por la profesora María Victoria Herráez Ortega, gran conocedora, entre otras cosas, de la orfebrería de Renacimiento en nuestra provincia. Además han sido publicadas algunas piezas barrocas en estudios generales como los realizados por F. LLAMAZARES, *La catedral de León, claustro y Museo*, o *Historia del arte en León*, así como en J. ALONSO BENITO Y M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León*, publicado a finales de 2001.

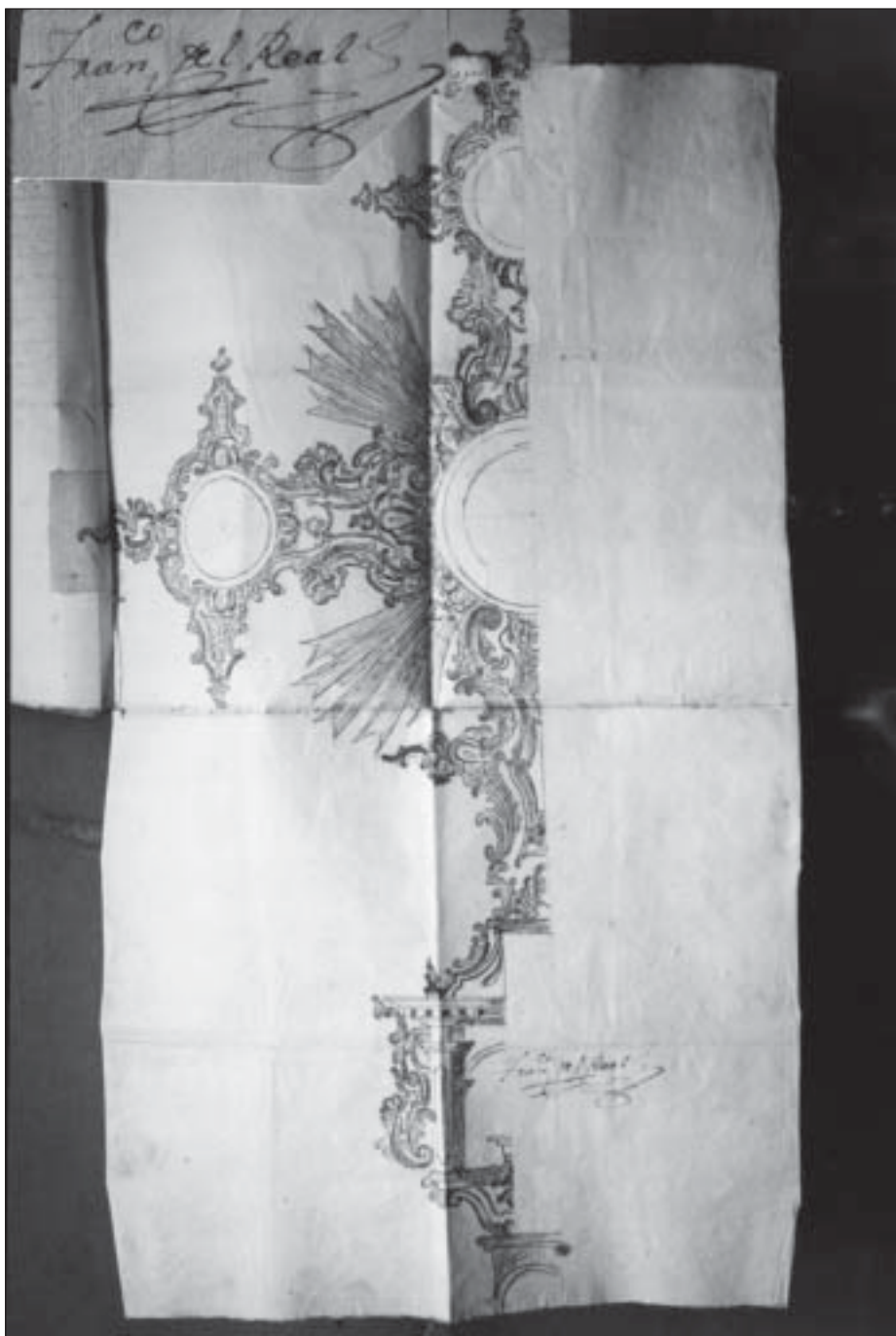
Al igual que para las principales capitales de la corona de Castilla, la época barroca comenzó de forma difícil para la ciudad de León. Epidemias, malas cosechas y un gobierno ausente de sus obligaciones hicieron que la situación económica y social de la ciudad se hiciese prácticamente insostenible, convirtiéndose en un núcleo urbano de unos 600 vecinos cuyos destinos estaban regidos básicamente por el poder eclesiástico de los miembros de la Catedral. A pesar de que las circunstancias no cambiarían sino muchos años después, en la ciudad de León seguían proliferando los pequeños talleres de platería que continuarían surtiendo de objetos religiosos y civiles a sus clientes, llegados en la mayoría de los casos de los estamentos noble y eclesiástico. Con el acontecer del nuevo siglo surgirían periodos de bonanza económica y demográfica, acompañados de una mayor estabilidad social. Esta circunstancia también repercutiría positivamente sobre el arte de la platería que, convertido en un negocio floreciente, seguiría abasteciendo a su clientela de manera más fluida, situación que alcanzó su máximo esplendor durante la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con la aparición de la corriente decorativa denominada Rococó.

CRUCES PROCESIONALES LEONESAS DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII

Entre los siglos XVII y XVIII, los propios del periodo barroco, la franja temporal en la que proporcionalmente más piezas de plata salieron de los obradores leoneses fue el último tercio del siglo XVIII, periodo artístico que ha venido denominándose Rococó o «de decoración Rococó». Tras un siglo XVII en el que, a pesar de que como se ha dicho existía un buen número de plateros en la ciudad, no se conservan en la diócesis más de 90 o 100 obras de plata, unido a una primera mitad del siglo XVIII en el que la producción de cierta calidad estuvo concentrada en torno a la figura de un único platero, la segunda mitad de esta decimotava centuria supuso un notable establecimiento de los talleres leoneses en cuanto a nivel de productividad y calidad artística se refiere. Fue un momento importante para la platería leonesa ya que, aparte de la proliferación de distintos talleres en la ciudad se dio un correcto ordenamiento y cumplimiento de las leyes del marcaje², obligatorias ya desde el siglo XVI pero que, tal y como ocurría en el resto de la Corona de Castilla, su seguimiento había sido hasta entonces bastante limitado, pasando por largas épocas de incumplimiento generalizado³.

2 A pesar de que los nombramientos de fiel contraste de la ciudad de León se conocen ya durante todo el siglo XVII, sería a partir de la decimotava centuria cuando el cargo tendría carácter anual, renovándose los nombramientos durante el mes de enero de cada año y especificándose en algunos casos la obligatoriedad del marcaje de las piezas bajo pena de fuertes multas y embargos por su incumplimiento. La documentación sobre este asunto se halla repartida entre el fondo de *Acuerdos municipales* del A.H.M.L.

3 Durante toda la segunda mitad del siglo XVII tan sólo se han localizado en la diócesis dos objetos marcados pertenecientes a talleres leoneses.



LAMINA 1. Trazas de la cruz procesional de Trovajuelo y la firma del platero Francisco del Real.

Las obras de orfebrería del Rococó leonés hasta este momento habían estado relacionadas directamente con la producción del platero Juan Pérez. Éste fue un orfebre muy activo que ya en la década de los 70 del siglo XVIII comenzaría a dar los primeros pasos de una producción notabilísima cuya obra, según las evidencias conservadas, podría haber superado con amplitud las 100 o 120 piezas, una cantidad que ha de considerarse ingente si se tiene en cuenta que el platero de mayor productividad en la ciudad de León hasta entonces había sido Antonio de Vega con 38 objetos consignados, aunque lo cierto es que la fecundidad de Juan Pérez casi siempre fue dirigida a objetos de uso común, especializándose en la producción de cálices y custodias⁴.

Las cruces procesionales de esta época son tal vez las piezas más elaboradas de los siglos del Barroco leonés. Entre sus principales exponentes habría al menos que citar a los plateros Antonio Rebollo y José Serrano, dos grandes artistas que, trabajando igualmente a partir de 1770, desarrollaron extraordinariamente esta tipología mediante la aplicación de una técnica virtuosa con resultados tan convincentes como lo son las cruces procesionales de las localidades de Roderos o Villada. Dotadas de un gran tamaño (en algunos casos llegaban a superar los 100 cm. de altura y los cinco kilogramos de peso), estas piezas de carácter procesional y decorativo se habían convertido en auténticas representaciones de la pasión y muerte de Jesús, repletas de simbología y de personajes bíblicos e históricos relacionados con este acontecimiento y todo ello inmerso en una vorágine decorativa arrítmica, pasional y perturbadora. Piezas de culto y ostentación concebidas casi como objetos propugnadores y propagandísticos de la doctrina cristológica de la salvación que se pretendía transmitir desde la iglesia⁵.

Pero hasta este momento existía un vacío considerable entre la obra de algunos plateros de mediados del siglo XVIII y las creaciones Rococó ya que eran muy pocas las piezas que se conocían de este tercer cuarto de siglo. Es exactamente en este momento cuando se ha de localizar la producción de Francisco del Real concebida como el nexo de unión entre el Barroco formal trabajado por Antonio Vega y su descendencia y el delirio Rococó de las obras de Antonio Rebollo, José Serrano o, en menor medida, Juan Pérez⁶.

4 J. ALONSO Y M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León*, León, 2001, p. 48.

5 J. ALONSO BENITO, *La platería religiosa de los siglos del Barroco en León*, en preparación.

6 Todos estos datos y otros muchos relativos al arte de la platería barroca en León aparecen convenientemente desarrollados en un estudio que se halla en preparación y que se citaba anteriormente.



LÁMINA 2. Cruz procesional de Trovajuelo. Detalle del árbol.

FRANCISCO DEL REAL

Aunque no existe total seguridad sobre este dato, se supone que fue natural de la ciudad de León, lo que sí se sabe con certeza es que estuvo viviendo y trabajando en la calle Cardiles, lugar de residencia habitual de los plateros leoneses, donde aparece registrado por primera vez el 14 de marzo de 1767 tomando en arrendamiento por nueve años una de las casas que la mesa capitular leonesa tenía como propias en esta calle, por un precio anual de 300 reales⁷. Esta casa la abandonó en 1776, pasando a ser ocupada por el platero José Serrano, considerándose este año la fecha de su muerte⁸.

La marca personal de Francisco del Real se compone de su apellido escrito en letras mayúsculas, reproducidas en un formato muy pequeño: REAL, punzón que aparece impreso sobre la vaina de la cruz procesional que hoy se guarda en Vega de Infanzones y los seis cetros de la cofradía de Santa Ana. En ambos casos carece de los punzones de localidad y contraste.

A pesar de ser un platero muy poco conocido, uno de los que menos datos se conservan durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue el autor de esta singular obra, la cruz procesional de la localidad de Trovajuelo, que en la actualidad se conserva en Vega de Infanzones por quedar la anterior despoblada a finales del siglo XIX. Es una pieza de buena calidad con abundante decoración de tipo Rococó y un pie cuya macolla supone un auténtico adelanto de lo que posteriormente presentarían las obras de Antonio Rebollo, José Serrano y otros orfebres leoneses del último tercio de siglo, concebido todo ello con cierta contención, tanto en el tamaño de la pieza como en la presentación de sus elementos. Está dotada de una buena ejecución en la que las diferentes técnicas aparecen combinadas con soltura y dotada de un pulcro acabado y un estado de conservación que tras un restauración ha perdido algunos de su elementos decorativos. Pero la historia de esta cruz esconde algo más interesante, ya que cuando el 5 de enero de 1767 fue concertada su hechura, el platero Francisco del Real realizó unas trazas firmadas de la obra en su conjunto (pie y árbol de la cruz), que se han conservado hasta la actualidad y están consideradas como el único dibujo original de una pieza de plata conservado en la documentación leonesa. Entre los siglos XV y XIX no se han localizado más trazas como ésta, un formidable dibujo firmado de su puño y letra en el que el platero demuestra tener grandes conocimientos técnicos y un gusto artístico del que posiblemente fuesen partícipes otros orfebres leoneses de su momento. Si se comparan las trazas y la imagen real de la cruz se pueden observar múltiples diferencias entre una y otra. Esto se debe únicamente a que el diseño de la cruz era un boceto artístico que inspiraría la posterior pieza labrada por el

7 A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 150, f. 143. Al parecer el platero Serrano ocupó, además de su casa, las estancias que habían servido como tienda y obrador de Real.

8 A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 157, f. 71.



LÁMINA 3. Cruz procesional de Trovajuelo. Detalle del pie.

platero, por lo tanto no hay que extrañarse si se encuentran diferencias puntuales ya que en esencia se trata del mismo objeto⁹. Esta cruz es además la primera en su tipología de las conservadas en la diócesis de León en adaptarse al gusto del Rococó abriendo el camino a los demás artistas que siguieron sus pasos. Con ello no se pretende insinuar que Francisco del Real fuese el introductor del estilo Rococó en esta ciudad, lo que sí indica esta evidencia es que la corriente de decoración Rococó ya estaba asumida por algunos plateros leoneses, al menos, en la década de los 60, acercándose estilísticamente por lo tanto a otros importantes centros españoles como Valladolid o incluso Salamanca¹⁰.

CRUZ PROCESIONAL DE TROVAJUELO

Material: Plata en su color y cobre dorado.

Técnicas: Repujado, cincelado, fundido y grabado.

Medidas: 75'5 cm. de altura total y 52x44'5 cm. en al árbol.

Marcas: REAL.

Cronología: 1767.

Estado de conservación: Tras una restauración se eliminaron todos los remates de los brazos y se doraron los medallones.

Localidad: Vega de Infanzones¹¹.

Muestra un pie con cañón grabado de motivos vegetales entre los que aparecen tímidamente algunos brotes rocallosos, en su último tramo aparece instalada una esfera achatada con seis asas caladas que determinan otros tantos espacios decorados con grabados cuyo motivo central es la rocalla. La macolla está dotada de gran volumen y una densidad decorativa notable, sobre todo en lo referido a ornamentación aplicada. Está compuesta por un cuerpo central de sección hexagonal con casquetes hemisféricos. El cuerpo inferior, bastante achatado, además de la decora-

9 En las trazas de la cruz las proporciones no son reales ya que habían de ceñirse a las dimensiones del papel utilizado. Así mismo hay detalles decorativos que no podrían materializarse y, en cambio, añadidos, por ejemplo en la decoración de los brazos, que no aparecen en el dibujo original. De cualquier forma tanto la cruz como la traza son la misma pieza, reflejadas ambas en la documentación del Archivo Histórico-Diocesano de León y en el *Libro de fábrica* del des poblado Trovajuelo.

10 Muy lejos de pretender comparar la producción leonesa con la salmantina, que en esta época fue notablemente superior, lo que se pretende es dar a entender que la orfebrería religiosa leonesa comenzó a desarrollar la corriente Rococó casi al mismo tiempo que otros grandes obradores castellanos, hecho que hasta el momento era totalmente desconocido y cuya introducción estilística se le suponía ya durante el último cuarto del siglo XVIII, dado el retraso estético que era endémico de la platería leonesa ya desde finales del siglo XVI.

11 Como se apuntaba más arriba, Vega de Infanzones es el lugar donde se conserva en la actualidad. Su origen es la localidad des poblada de Trovajuelo, de donde se traslado al cercano lugar de Vega.



LÁMINA 4. Cruz procesional de Trovajuelo. Detalle del reverso.

ción grabada a base de elementos vegetales combinados con rocalla, muestra seis querubines aplicados que soportan el saliente del cuerpo superior. Éste segundo cuerpo dispone también de seis espacios separados por pilastras y organizados en base a órdenes clásicos cuyo interior alberga, bajo arco de medio punto, a seis miembros del apostolado. Las pilastras se ven recorridas verticalmente por unas asas caladas formadas por tallos vegetales y rocalla que se repetirán en sucesivos ejemplos posteriores de esta misma tipología. En el casquete superior seis querubines de anatomía arqueada ocupan gran parte del espacio decorativo, rodeando todos ellos a una vaina rectangular con enrollamientos en las esquinas.

Al contrario de lo que ocurría en el pie, el árbol de la cruz se muestra menos abigarrado de decoración aplicada. Se trata de una cruz latina de brazos planos con medallones en los extremos, cuadrón circular y potencias de cobre en forma de ráfaga. Los motivos decorativos que predominan en el interior de los brazos son espejos ovalados con ribetes rocallosos mientras que los márgenes están formados por parejas de *ces* afrontadas y contrapuestas. Los medallones de los extremos de los brazos, en torno a los cuales aparece un ensanchamiento considerable, muestran a diversos personajes bíblicos. En el anverso aparecen efigiados los cuatro evangelistas y en el reverso los cuatro padres de la iglesia de occidente. En cuanto al contenido de los cuadrones, tras el crucificado aparece una escena repujada de la ciudad de Jerusalén y por el reverso la Virgen del Rosario con el Niño en los brazos.

Todos estos datos aparecen recogidos en el comentado documento conservado en el Archivo Histórico-Diocesano de León junto a las trazas de la cruz y que a continuación aparece consignado, como se decía, el único ejemplo de platería barroca leonesa del que se guardan el contrato junto al dibujo original realizado por el platero¹². En la escritura aparecen determinados muchos de los detalles ornamentales que muestra la pieza. Fue contratada por el mayordomo de la parroquia de Trovajuelo, que le entregó todo el metal necesario al platero para labrar la cruz (80 onzas de plata y 40 de cobre), el cual cobró por su trabajo 1.440 reales. La obra debía ser entregada al mayordomo de la iglesia a mediados de 1767. Estuvo en Trovajuelo hasta que durante el siglo XIX este lugar quedó despoblado y algunas de las piezas debieron de ser trasladadas a la vecina localidad de Vega de Infanzones como parroquia cercana más importante.

EL DOCUMENTO

1767, enero, 5. León.

Escritura de contrato otorgada entre Juan Antonio Vidal, cura de la iglesia de Trovajuelo, y Francisco del Real, platero y vecino de la ciudad de León, en la que

12 A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 150, f. 7.

el orfebre se compromete a labrar una cruz procesional de plata para la parroquia de dicho lugar.

A.H.D.L., *Protocolo de Diego Ibáñez de la Madrid*, leg. 150, f. 7.

Sepase que nos don Francisco del Real, artifice platero, residente en esta ciudad de Leon, como principal, don Isidro Diaz y Christobal Cuende como sus fiadores y principales obligados [...], otorgamos que nos obligamos con nuestras personas y bienes muebles y raices a que don Francisco del Real, como tal artifice platero, ha de hacer y hara una cruz de plata para la iglesia parroquial de el lugar de Trovajuelo, de peso de ochenta onzas de plata poco mas o menos y quarenta onzas de cobre, asi bien, poco mas o menos, dandosele al citado don Francisco por don Juan Antonio Vidal, cura de la dicha iglesia de Trovajuelo, prontamente para la construccion y fabrica de la referida nueva cruz, las expresadas ochenta onzas de plata y las quarenta de cobre, haciendola con el arreglo y formalidad que demuestra la traza hecha de ella por el enunciado don Francisco del Real, que se hallaba firmada de su puño y acompaña a esta escritura, para que se tenga presente y se reconozca siempre y cuando sea necesario, en la qual dicha cruz a de poner por adorno de ella las efigies de los quatro doctores de la iglesia en los brazos, de el otro lado, las de los quatro evangelistas, en el medio un crucifijo y a la espalda Nuestra Señora del Rosario; en la parte donde cupiese San Juan Bautista y en la manzana de dicha cruz seis efigies de el apostolado y los raiois de cobre, según tambien demuestra la precitada traza, de cobre dorado, todo ello practicado con perfeccion y arte, dandosele por el mencionado Antonio Vidal, según esta pactado por razon de hechura, en esta forma: por cada una de las mencionadas ochenta onzas de plata, seis reales de vellon, y por cada una de las quarenta onzas de cobre, dorado de oro molido a fuego, veinte y quatro reales y doce maravedis, incluido el oro, dandola finalizada para el dia de San Juan de Julio de este presente año, entregandosele por el mismo don Juan Antonio de Vidal la cantidad de maravedies que al respecto de lo que va dicho importase la hechura de la cruz y tres tercias y plazos iguales, el ultimo de ellos al tiempo de la formal entrega, a vista y satisfaccion de maestros [...], asi lo otorgamos ante el presente escribano y testigos en la ciudad de Leon a cinco dias del mes de enero de mil setecientos sesenta y siete [...].

Francisco del Real

(rúbrica)

Contribución del Real Monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja) a la historia de la orfebrería en España. Un relevante patrimonio de platería desaparecido

BEGOÑA ARRÚE UGARTE
Universidad de La Rioja

«¡Qué monumentos para la historia de las artes! ¡Qué dignos de ser conservados, y mucho más de ser publicados!. Una explicación de estas historias, copia de las inscripciones y estampas, de las grabaduras, esculturas y entalladuras, sería obra muy digna de la atención de los curiosos; pero no se hará, y el arca de San Millán desaparecerá».

JOVELLANOS, *Diario Sexto (1795-1796). Itinerarios X al XII.*

La declaración de San Millán de la Cogolla Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en diciembre de 1997, nos ha permitido revisar el conocimiento que hasta la fecha teníamos de este monasterio, tanto en relación a su primitivo edificio de Suso, como acerca del iniciado en los albores del siglo XVI, o de Yuso, de mayor envergadura, muchas veces denominado en la historiografía como «el Escorial de la Rioja». Esta revisión se encuentra todavía en fase de elaboración pero, afortunadamente, cuenta ya con una atención histórico-artística renovada, que ha

puesto al día los estudios realizados a lo largo del siglo XX, y especialmente, aquellos que de forma parcial analizaban algunos aspectos de este monasterio. Buena parte de esta investigación ha partido de los proyectos potenciados por la Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja, previos a la declaración¹, o posteriores a ella, motivados por las tareas de conservación y restauración de los edificios², así como del Área de Patrimonio Regional del Instituto de Estudios Riojanos³.

Las piezas más relevantes del patrimonio artístico emilianense, al margen del interés arquitectónico de la construcción mozárabe, especialmente, del monasterio de Suso, y de la magnitud y problemática de la empresa renacentista y barroca de la abadía de Yuso, o de la relevancia del arte de la miniatura de su *scriptorium*, son, sin duda, las bien conocidas muestras de eboraria elaboradas en el denominado taller de San Millán. Sin embargo, estos ejemplos formaron parte de la decoración de piezas que, sobre un alma de madera, se adornaban con chapas de plata y oro y figuras labradas, acompañadas de piedras preciosas y de cristal tallado, y, en algunos casos, de esmaltes. La desaparición de los objetos de orfebrería del monasterio durante la guerra de la Independencia, entre los años 1809 y 1813, periodo en el que la comunidad benedictina se vio obligada a abandonar el convento por decreto de José Bonaparte, ha sido la causa principal de que no se haya prestado suficiente atención a este campo del arte en el conjunto de realizaciones que la orden llevó a cabo en la abadía de la Cogolla. Pero si el estudio de la arquitectura de la iglesia y convento de Yuso nos ofrece datos significativos sobre la historia de la construcción y la incidencia del patronazgo real en la presencia aquí de arquitectos italianos (Giovanni Vincenzo Casale o Juan Andrea Rodi) y, asimismo relacionados con la obra de El Escorial y la corte (Juan de Ribero Rada o Francisco de Mora), de igual

1 Plan Director del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso, 1997. Dirección: Domingo García-Pozuelo y José Ignacio Rodríguez, arquitectos. Informe e inventario histórico-artístico: Begoña Arrúe Ugarte y Enrique Martínez Glera, historiadores del arte.

2 El de mayor amplitud, «Estudios Previos y redacción del proyecto de ejecución de refuerzo estructural y/o restauración de la iglesia de la Asunción de N^a S^a en el monasterio de San Millán de Yuso en San Millán de la Cogolla (La Rioja). 1999-2000», dirigido por el arquitecto Oscar Reinales Fernández, en cuya parte histórico-artística y documental he participado; así como el corpus de fuentes manuscritas, «Estudio de fondos documentales relativos a los monasterios de Suso y Yuso en San Millán de la Cogolla. 2001», elaborado por M^a Jesús Martínez Ocio y M^a Cruz Navarro Bretón.

3 El número 133 de la revista *Berceo* (Logroño, 1997) del Instituto de Estudios Riojanos, coordinado por Ignacio GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Director del Área de Patrimonio Regional del Instituto, se dedicó íntegramente a los «Monasterios de San Millán de la Cogolla. Historia y Patrimonio Artístico». En 1998, este Área del Instituto organizó las *VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. Los monasterios de San Millán de la Cogolla* (San Millán de la Cogolla, 6, 7 y 8 de noviembre de 1998), cuyas actas han visto la luz recientemente (Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2000). En noviembre de 2000 tuvieron lugar las *VII Jornadas*, esta vez sobre *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681)*, del que se conserva importante obra en el monasterio de Yuso, sirviendo de motivo para una nueva revisión de los estudios histórico-artísticos sobre San Millán de la Cogolla (en prensa).

modo, el conocimiento de los encargos artísticos de platería y de las donaciones de obras de orfebrería, nos pone en contacto con maestros de primer orden y con ejemplos de inestimable valor, lamentablemente no conservados. En su conjunto, demuestran el relevante papel del monasterio emilianense en el panorama artístico de las distintas épocas y su elevada capacidad para convertirse en un influyente centro de relaciones entre talleres de arte nacionales y extranjeros, puesto que su dominio y patrimonio se extendió a ámbitos muy vastos y diferentes. El objetivo principal del presente artículo es poner de relieve el interés del tesoro custodiado en la Cogolla hasta el siglo XIX, a partir de un análisis basado, casi en exclusividad, en las fuentes historiográficas y manuscritas, de modo que permita reflexionar sobre ciertas líneas de influencia artística en la región y abrir nuevas perspectivas al estudio de la orfebrería española, completando lo ya conocido hasta el momento.

La fundación real del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso en 1053 por García Sánchez de Navarra, al tiempo que se construía Santa María la Real de Nájera, incrementó el tesoro monástico con distintas donaciones encaminadas a dignificar el venerado lugar, para el que se inició una nueva construcción en el valle, donde se encontraba el hospital y enfermería, facilitando el acceso a los fieles y enfermos, dada la elevada ubicación del primitivo cenobio del Santo. Sus reliquias, que se encontraban en el edificio de arriba, en un arca, tal vez de plata, dispuesta en el altar a instancias de Sancho el Mayor de Navarra (1000-1035), se trasladaron al de abajo el 26 de septiembre de 1067, según relata el monje Fernando a comienzos del siglo XIII, y cronistas posteriores, colocándose en una nueva arca de oro, marfil y pedrería, patrocinada por el rey Sancho Garcés IV, hijo del fundador de la recién construida iglesia de Santa María, y su esposa Plasencia, junto a otros benefactores como el rey Ramiro de Aragón⁴. Años después, en 1090, a estas reliquias se unieron las de san Felices de Bilibio, preceptor de san Millán, para las que se confeccionó, asimismo, un arca de gran riqueza. A estas arcas pertenecen los marfiles recuperados que, tras su traslado al Museo Arqueológico Nacional en 1931, fueron devueltos al monasterio por el Estado en 1943, colocándose al año siguiente en sendas urnas realizadas en los talleres Granda de Madrid, siguiendo diseños de Íñiguez Almech⁵. Nos interesa ahora, no tanto dar

4 Una visión de carácter general del patrimonio medieval y su incremento en época moderna, con referencias documentales y bibliográficas, ofrecí en «Apuntes sobre patronazgo y conservación del patrimonio artístico del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla en La Rioja». *Actas de las VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. Los monasterios de San Millán de la Cogolla*. Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 118-124.

5 Algunas placas de marfil pertenecientes a estas arcas se encuentran en museos y colecciones extranjeras, al igual que otras atribuidas al mismo taller de San Millán (Ermitage de San Petersburgo, Metropolitano de Nueva York, Dumbarton Oaks de Washington, Bellas Artes de Boston, Bargello de Florencia, Louvre y Oviedo). En el Museo Arqueológico Nacional se quedaron un altar portátil y los fragmentos de una cruz, de la que también hay muestra en el Louvre.

noticia del devenir de las arcas o de la rehabilitación de las originales de madera en 1817, sino de recuperar la imagen del revestimiento de chapa de oro o plata labrada del que fueron despojadas, así como de tomar consciencia de las otras piezas que, a lo largo de los siglos, constituyeron un patrimonio de indudable riqueza, expoliado y perdido. Para ello, partiré de las primeras fuentes que describen este patrimonio a comienzos del siglo XVII, dejando constancia de las piezas de orfebrería medieval y de las modernas del siglo XVI existentes. La limitada extensión del presente artículo no permite desarrollar el análisis de los encargos artísticos que se documentan en los siglos XVII y XVIII, los cuales serán objeto de otro estudio específico futuro, pero nos proporcionan suficientes datos para comprobar la importancia de la platería barroca confeccionada para el monasterio y la continuación de este influyente centro artístico de San Millán de la Cogolla durante ese periodo. Así, las obras del siglo XVII de renombrados maestros castellanos del momento, los vallisoletanos Juan de Nápoles Mudarra y Juan Lorenzo, y de los más apreciados en el ámbito regional, Pedro Cordero, de Logroño, Domingo González de Nájera, o Bernabé de Osma, de Santo Domingo de la Calzada, y las nuevas piezas contratadas o compradas en el siglo XVIII en Madrid (Pedro de Bauco o Pierre Des Boucotz), Burgos (Silvestre Ruiz de Sagredo, Diego de la Carrera), y la Rioja Alta (Bartolomé y Lázaro de Torrealba).

La fuente documental en la que por vez primera se inventaría y describe la orfebrería de la abadía emilianense data del 4 de enero de 1601. Se trata de un testimonio notarial de información y probanza llevado a cabo sobre la vida y milagros de san Millán, levantado por el escribano Bartolomé de Zuazola, por orden del alcalde mayor del Adelantamiento de Burgos, licenciado Moreno y Moreda⁶. Su existencia no es fortuita, ya que en esa época surge la necesidad de probar la patria de san Millán, puesta en duda en 1598 por el arcediano de Calatayud Miguel Martínez del Villar, quien la adscribe a la diócesis de Tarazona, dando lugar a una extensa discusión sobre el origen riojano o aragonés del Santo⁷. Este testimonio sirvió, sin duda, de base a fray Prudencio Sandoval para la elaboración de lo referido a San Millán de la Cogolla, en su obra sobre las fundaciones benedictinas⁸, habiéndose constituido hasta ahora en la primera fuente de la historiografía moderna sobre este monasterio, utilizada por todos los investigadores de su taller de eboraria. Sandoval siguió el texto del documento notarial al pie de la letra, incluida

6 AHN, Sección Clero, leg. 3102 (cosido, 16 fols., «Milagros, 0.2.1.4, s.f.). (Su transcripción se encuentra en el trabajo arriba mencionado de las licenciadas Martínez Ocio y Navarro Bretón, de próxima publicación).

7 Ver, por ejemplo, MARTÍNEZ, M., *Apología por San Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas Monge de la orden del Patriarca de las Religiones S. Benito*, Haro, Ivan de Mongastón, 1623 (Madrid, s.i., 1643) y MECOLAETA, D., *Desagravio de la verdad en la Historia de San Millán*. Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1724.

8 SANDOVAL, P. de, *Primera parte de las fundaciones de los Monesterios (sic) del Glorioso Padre San Benito...* Madrid, Luis Sánchez, 1601.

la descripción de las representaciones de las placas de marfil, en las que se narraba la historia de san Millán, según la biografía de san Braulio, objetivo principal de la escritura que debía probar su origen en la Cogolla. Tan sólo pequeñas variantes se observan en su texto: adición de algún adjetivo o su sustitución por otro, cambio de un verbo por uno sinónimo, eliminación de algún término, glosas y ciertos comentarios. Pocos años después, en 1607, fray Andrés de Salazar, monje del convento, quien será procurador general en Roma, escribió, entre otras obras, una historia del Santo y su monasterio, que no fue editada⁹, y a ella seguirá la crónica de fray Antonio de Yepes de 1610¹⁰, quien maneja el texto de Sandoval y datos proporcionados por el propio padre Salazar. Tomando como base la primera fuente manuscrita, comentaré las piezas de orfebrería en orden cronológico, desde el siglo XI al siglo XVI, deteniéndome en las de época medieval por el interés de las descripciones y la conveniencia de definir sus modelos, confección e iconografía.

El 2 de enero de 1601 el escribano de la Audiencia de Burgos, después de visitar el edificio de Suso, pasó a comprobar los bienes y reliquias existentes en la iglesia de Yuso, comenzando por el altar mayor y acompañado del abad fray Plácido Alegría, del prior y algunos monjes del convento, y de los escribanos del valle Diego de Miranda y Juan López de Pedrosa. En el centro del retablo mayor y a una altura de dieciséis pies (unos cuatro metros y medio), había una imagen de bulto de Nuestra Señora, con el Niño en las manos, «de chapa de oro y piedras preciosas». Medía una vara de alto (0,837 m), era de figura «mui perfecta y graue», de color «vn poco morena», y en un hueco de su pecho, cubierto con un viril de cristal, guardaba las reliquias de sus propias vestiduras, su velo, sus cabellos, su leche y un pedazo de la cruz de Cristo. Sandoval omite las apreciaciones formales pero Yepes resalta la devoción que se tenía a esta imagen¹¹, tradicionalmente denominada Nuestra Señora de las Batallas o de la Chapa de oro, regalo del rey Sancho, de su madre la reina D^a Estefanía de Foix, viuda del fundador del monasterio, y de su esposa la reina Plasencia, según noticia del padre Alonso del Corral¹².

9 SALAZAR, A., *Historia de nuestro glorioso padre San Millán, monge y abbad de la orden de S. Benito, y patrón insigne de España, y de ésta su observantíssima cassa. Recopilada de los libros gótico y otros no ghóticos pero muy antiguos, y de otras escrituras de su archivo*, 1607, manuscrito conservado en el Archivo del Monasterio de San Millán de Yuso, transcrito por el padre Juan Bautista Olarte, a quien quiero agradecer aquí todas las facilidades de consulta del archivo y sus enseñanzas, como buen conocedor que es de la historia del monasterio.

10 YEPES, F. A. de, *Crónica General de la Orden de San Benito* (Hyrache, 1610), Madrid, BAE, 1959.

11 SANDOVAL, P. de, *Primera parte de las fundaciones...*, op. cit. fols. 40 v.-41 r.; YEPES, F. A. de, *Crónica General...*, op. cit. p. 81.

12 CORRAL, A., *Istoria de la Vida y milagros del glorioso Sto. Domingo Abbad de Silos... Dirigida al Illm^o y Rm^o Señor don Franco. Mansso de Zúñiga, Arçobispo de Burgos, del Consejo de su magd.* (1649), en la que describe la imagen de Nuestra Señora con su hijo en los brazos «que por ser de mas de vna bara en alto de Rostro ermosso y de cuerpo proporcionado, toda de chapa de oro, sembrados los estremos de su manto y rropa del niño de piedras preçiosíssimas de sumo valor, con muchas rreliquias suyas de su vestido y cabellos que guarda en su pecho, exçede a la mayor rriqueça

Poco más se puede decir de esta imagen, salvo que podría responder al modelo de figuras relicario de alma de madera, recubierta de chapa de oro o plata dorada, con incrustaciones de piedras preciosas, que podrían incrementarse con el tiempo (Essen, Conques), quizás con más probabilidad que a otros posibles paralelos conservados en conventos benedictinos, como el de la Virgen de Irache, pues, tal vez, la de la Cogolla podría remontarse a mediados del siglo XI.

Tras una reja de hierro («cerrada con llave con vna cerraja de acero sobredorada»), se encontraban cuatro arcas de reliquias, dos en el lado del evangelio y las otras dos en el de la epístola, que fueron extraídas para su comprobación de forma progresiva. En ella se conservaban los huesos de san Millán, su maestro san Felices, sus discípulos santos Geroncio, Sofronio y Citonato, y su discípula santa Potamia. No obstante, el contenido de las mismas no pudo ser verificado por carecer de cerraduras, certificando el abad y prior que nunca habían sido abiertas y que cuando se había intentado hacerlo, la tradición relataba hechos milagrosos y castigos, por lo que tampoco se habían atrevido a abrirlas. No obstante, se comprobaron pergaminos y libros antiguos del archivo en los que constaba la vida del Santo, entre ellos el de san Braulio y el de Gonzalo de Berceo.

El arca de reliquias de san Millán se ubicaba en el lado del evangelio y, de acuerdo a la descripción, medía vara y media de largo y cinco sexmas de alto (1,25 x 0,70 m aprox.). Su alma de madera, forrada de tejido de seda hispanomusulmán, que ha llegado hasta nosotros, estaba cubierta «de chapa de oro fino» y contaba con diferentes cuadros esculpidos de marfil, y distintas piedras preciosas, cristales y perlas. La relación de placas de marfil que se describen alcanza el número de treinta y tres, mencionándose su tamaño, iconografía e inscripciones¹³. Los cuadros de marfil se repartían en los frentes mayores del arca rectangular (cinco en cada lado), en los menores (piezas diversas de distinto tamaño) y en la cubierta a dos aguas (seis en cada lado), algunos de ellos representando una doble escena. Las figuras e inscripciones «esculpidas» en el oro se distribuían en los frentes menores, o «frontispicios». En uno de ellos se ubicaba en el centro la placa de marfil representado la muerte de san Millán, flanqueada a izquierda y derecha por otras tres placas menores y sendas arriba y abajo, y se coronaba con otras representaciones en el oro: las imágenes del sol y la luna con su inscripción «Sol. Luna» y, sobre

del mundo, y assí por ser imagen de la madre de dios, por sus rreliquias y ser ella tan devota está colocada sobre el sagrario del altar mayor./ Tienese por tradición que el rey D. García Pe. del Rey D. Sancho el noble (que ofreció esta ymagen) la traya en las vatallas...» (transcripción del manuscrito conservado en la Biblioteca Pública de Logroño por Cesáreo GOICOECHEA, en «Noticias emilianenses». *Berceo*, 10 (1949), p. 139). Ver SÁENZ RODRÍGUEZ, M., «Imaginería medieval de los monasterios de San Millán de la Cogolla». *Actas de las VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. Los monasterios de San Millán de la Cogolla*. Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 221-222.

13 La misma relación que publicará SANDOVAL (op. cit. fols. 23 v.-27 v.), difundiéndose, a partir de él, el número de veintidós placas y una más, tal y como se inicia el texto de la descripción en el documento notarial, que continuará con el comentario de otras diez.

ellas, dos arcángeles, a la izquierda san Gabriel, portando un incensario y con el rótulo sobre sus alas «Gabriel archangelus», y a la derecha, san Miguel, señalando con el índice el arca y un letrero superior «Michael archangelus». Este frontispicio presentaba un cerco adornado con ocho santos labrados en el oro con sus correspondientes rótulos. Al parecer, se disponían de arriba abajo, cuatro a un lado y otros cuatro al otro, con la inscripción a los pies de cada uno. Siguiendo la descripción, y comenzando por la imagen superior, en un lado se transcribió: «Munio rectorarius»; a continuación, bajo la de otro santo bendiciendo, «Presbiter Munnio»; en la parte inferior de otro santo con las manos bajo el hábito, «Munio elauicularius»; y debajo de otro santo que parecía tener un manto en las manos y colgado un escapulario, apenas visible el rótulo «Onnus ameries». A estas figuras seguían otras dos en marfil, y en el lado opuesto, el cerco se completaba con las imágenes en el metal de un monje con un incensario y el rótulo «Gondisaluus sacrista»; otro sedente con una pluma en la mano, «Efinarius notator»; otro en pie, asimismo con una pluma en la mano, y frente a él unas cabecitas, mostrando una medio cuerpo, el pie y las manos, «como reciuiendo la bendición o lección», y el letrero «sanctius magister Munnio infans»; y, finalmente, otra figura de monje en pie con un azote en las manos y a sus pies un discípulo niño, «Dominicus infantium magister». La ornamentación del otro frontispicio del arca se centraba en la placa de marfil que representaba Cristo en majestad en su mandorla mística, que presentaba «algunas labores de oro menudo de obra mui antigua, avnque el oro siempre muestra gran fineca», y con el tetramorfos en los cuatro ángulos. Estas placas se acompañaban de otras cuatro figuras de oro, dos ángeles, «de fasta siete dedos de largo», y las figuras de los patronos, el rey Sancho de Navarra arrodillado y la reina Plasencia, con sendos letreros en marfil: «Siançus Rex suppecias» y «dibe memorie Plaçençia Regine». Todo ello se coronaba con la representación del Cordero de Dios y, bajo él, un carbúnculo del tamaño de un huevo y de color pardo; en la parte inferior se disponían otras placas de marfil representando dos figuras de monjes postrados, el escriba Munio y el abad Blas; y el cerco del frontispicio estaba recorrido por la inscripción de unos versos esmaltados en negro sobre el oro. Completaban el adorno de ésta, considerada cabecera del arca, piedras de cristal «encaxadas en sus asientos de oro», reconociéndose entre ellas rubíes, esmeraldas y jacintos, y algunos granos pequeños y grandes de perlas. Otros órdenes de piedras grandes y de diferentes colores se disponían en los lados mayores, pero no así en el otro frontispicio, donde se encontraban las figuras de oro. También los frentes mayores y la cubierta alternaban los paneles de marfil con otras figuras de oro. En la descripción se señala un número de trece figuras en cada parte, de una sexma cada una (unos catorce centímetros) que servían de pilares a los cuadros de marfil (por lo que se ubicarían seis abajo y siete arriba, en la vertiente de la cubierta). Alrededor del arca se disponían bandas esmaltadas de negro y de marfil con inscripciones en oro de ciertos versos que también se transcriben en el documento.

Sandoval introduce en su descripción algunas notas personales. Así, en la relación de las ocho figuras de oro que adornaban el frontispicio dedicado a la muerte de san Millán, añade una glosa al margen de los cuatro primeros, dando a entender que representaban a aquellos que habían contribuido a la confección del arca («ponían las figuras de los que dauan para ayuda a esta obra»). De igual modo, interpreta el manto que lleva una en las manos, como una cogulla, y la pluma del que tiene frente a él unas cabecitas, como un puntero y niños, comentando que en este monasterio se criaban los hijos de los nobles («como se vsó antiguamente en nuestra religion, quando mas florecia»). Esta representación y la siguiente de un monje con un niño a los pies, le llevan a identificar a éste con santo Domingo de Silos, quien fue maestro de novicios en san Millán, novicios a los que antiguamente llamaban infantes, siendo uno de los que ayudaron a la obra, mereciendo ser representado en el arca como el resto de los benefactores¹⁴. Una variación que observamos en la descripción de Sandoval es la referida a la decoración de la mandorla del Cristo en majestad. Si el documento notarial se refiere a una labor muy antigua, él habla de «labor de oro menudo a lo Mosaico y antiguo». Por fortuna, esta pieza es la única muestra conservada del trabajo en metal del arca. El Cristo en majestad (27 x 13,7 cm) se encuentra en la Colección Dumbarton Oaks de Washington¹⁵. El marco del marfil, o mandorla, es de madera con incrustaciones de hilo de plata y cobre, filigrana de cierto grosor, formando una orla central más ancha, con un motivo de encadenado, y dos más estrechas que la flanquean, con menudos botones, a modo de contario. Fue estudiado por Peter Lasko¹⁶, quien no le encontró paralelo con los trabajos de orfebrería española de la época, pero sí cierto parecido en el diseño con otros más antiguos, como el marco de la cubierta delantera del Sacramentario de Gregorio, de la catedral de Monza, obra tardocarolingia de finales del siglo IX o comienzos del siglo X, comparado, a su vez, el trabajo en plata de ésta, por el grueso hilo perlado, con las cubiertas del salterio de Carlos el Calvo (h. 860, Biblioteca Nacional, París). Sin duda, la filiación es difícil, y lo conservado muy escaso, pues la descripción de las fuentes tampoco ayuda al análisis del resto de la labra del metal del arca. Lasko considera, como es obvio, que no se trataría de oro, sino de plata sobredorada pero, curiosamente, en otras piezas descritas en el documento notarial se distingue entre plata y plata sobredorada, así como la labor de esculpido de la obra de la que era fundida, o de bulto, por lo que es evidente que las figuras de este arca fueron repujadas, como lo confirman aquellas compuestas de más de un personaje. Además de estos

14 SANDOVAL, P., op. cit. fol. 26 v.; Alonso del CORRAL en la Historia que escribe de santo Domingo de Silos incluye la aportación de Sandoval a la iconografía de este Santo, como maestro de novicios, así representado en pinturas de antiguos retablos de las iglesias de ambos conventos de la Cogolla (en GOICOECHEA, C., «Noticias emilianenses». *Berceo*, 10 (1949), p. 140).

15 SIMON, D., «Late Romanesque Art in Spain» en *The art of medieval Spain, A.D. 500-1200*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1993, cat. 125d, pp. 263-264.

relieves de los donantes menores, las veintiséis figuras que enmarcaban los marfiles en los frentes mayores pudieron corresponder a apóstoles y profetas, completándose con las cenefas esmaltadas, probablemente nieladas. Pero aunque podamos imaginar la iconografía, tampoco podemos comparar esta obra con las de la misma tipología y periodo románico conservadas, como el arca de reliquias de San Isidoro de León (h. 1063 o posterior) o el arca santa de la catedral de Oviedo (finales del s. XI, comienzos del s. XII). El arca de san Millán, donde aparecen representados los mecenas reales (Sancho IV y la reina Plasencia) y otros donantes (el rey Ramiro I de Aragón, el conde Gundisalvo, la condesa Sancha, y otros de menor categoría) debió ser ejecutada en tiempos del abad Blas, que también figura en una de las placas de marfil. Este abad, según el padre Joaquín Peña¹⁷ y de acuerdo a la información de los Beceros Gótico y Galicano, gobernó el monasterio desde enero de 1067 hasta 1081, por lo que estas fechas sirven bien para enmarcar la cronología del arca y su estilo formal, siendo los autores de los marfiles, los igualmente representados, Engelram, maestro, y su hijo Rodolfo, y el escriba que intervino en las inscripciones «Munio» que se representa también postrado, junto al abad. En cuanto a los ejecutores de la obra de metal, Lasko considera que corresponden a la pareja de artífices de la placa de marfil conservada en San Petersburgo, uno con un cincel y el otro con unas tenazas, que lleva la inscripción «Munio Procer», y a la desaparecida donde se representaban dos personajes, uno con un martillo y unas tenazas con un clavo, y el otro con una placa (interpretado en el documento y por Sandoval, como una placa de marfil), con el rótulo «Symeone...discipulo»¹⁸. Por tanto, es probable que los nombres de Munio y Simeón estén relacionados con los orfebres del arca; también es posible que lo estuviera el único «aurífice» documentado en estas fechas en San Millán, Marguani, quien fue testigo en 1062 de la donación de unas casas y heredades al monasterio por parte de Tello Muñoz y D^a Toda¹⁹.

En relación cronológica con el arca de san Millán, otra pieza inventariada en el altar mayor por el escribano de 1601, con restos de orfebrería románica, es el altar o ara donde, según la tradición, celebraba misa san Millán. Se describe como un arca de jaspe antigua, hueca, forrada con una seda «como morisca», que debía cerrarse con una puerta, labrada en forma de mesas. Se adornaba con tres relieves de marfil y tres de oro, presentando «entre las talladuras de marfil», de diferentes

16 LASKO, P., *Arte Sacro, 800-1200*. Madrid, Cátedra, 1994, pp. 259-261.

17 PEÑA, J., *San Millán de la Cogolla. Páginas de su historia*. Logroño, editorial Ochoa, 1980; reed. 1994, p. 185. Ver también de este autor, PEÑA, J., *Los marfiles de San Millán de la Cogolla*, Logroño, editorial Ochoa, 1978, pp. 33-36.

18 LASKO, P., *Arte Sacro...*, op. cit. p. 260.

19 SERRANO, L., *Cartulario de San Millán*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930, núm. 176. Ver también, UBIETO ARTETA, A., *Cartulario de San Millán de la Cogolla (759-1076)*. Valencia, 1976, e «Índice Cronológico del Archivo Abacial de San Millán de la Cogolla» en *Boletín Oficial de la Provincia de San José de la Orden de Agustinos Recoletos*, núm. 32 (Logroño, 1959).

aves y animales, «como embutido en oro». Por dimensiones se señalan un palmo de largo y un jeme de ancho la puerta, con una altura de cinco dedos. Estas medidas son algo variables, pero en correspondencia con las tomadas por Camps Cazorla²⁰, en el momento del ingreso de la pieza en el Museo Arqueológico Nacional en 1931 (29 x 21 x 0,95 cm). Al parecer, según relata el padre Peña²¹, citando lo escrito por el padre Enrique Pérez, la pieza estuvo arrinconada y olvidada desde la salida de los benedictinos, de modo que tampoco es de extrañar que haya llegado al siglo XX bastante incompleta. No obstante, aún mantenía en 1892 (Exposición Histórico-Europea) el ara de pórfido verde²². En ella se reaprovecharon cenefas de marfil labrado con el fondo dorado, califales del siglo X, y aún conserva fragmentos de otras de filigrana de plata dorada, formando volutas entremezcladas de distinto tamaño, cenefas ornamentales que se incrustaron en el alma de madera de nogal y que se completaban con una inscripción en marfil, según el documento notarial «de letra gótica y mui antigua» que, en dos partes, decía: «Hanc aram sacro abbas Emiliano» y «Blasco munus perpetuale sibi». Camps Cazorla sólo pudo inventariar «HANC ARAM SACRO...» (en mayúsculas relevadas de tipo prerrománico). El ara y la plata conservada se han datado en el siglo XII, aunque no se conocía la inscripción completa, ya que Sandoval no recoge en su obra esta pieza. No obstante, sí lo hace la tercera fuente que he señalado, la historia de fray Andrés de Salazar de 1607, quien por su riqueza la considera donación del rey Atanagildo y lee la inscripción con alguna variante. Otro monje corrigió su texto posteriormente, haciendo notar que se confeccionó en tiempos del abad Blas o Blasco, que la consagró a Emiliano. Este abad es para el padre Peña el mismo que mandó construir el arca de reliquias del Santo²³, es decir, entre 1067 y 1081, no pareciendo dudar respecto a que pudiera ser el abad que del mismo nombre trasladó las reliquias de san Felices a Yuso en 1090. Ciertamente, la labor de filigrana del ara puede ser comparada a la de la mandorla del Cristo en majestad del arca de san Millán, aunque no parece un trabajo de tanta finura. En cualquier caso, atendiendo a la inscripción, nos encontraríamos siempre en los últimos años del siglo XI o, como mucho, en los albores del siglo XII. Este tipo de trabajos podremos verlo posteriormente en arcas como la de san Eugenio de la catedral de Toledo.

Una pieza que sólo cita Salazar y que, sin duda, pudo constituir un ejemplo de la orfebrería y el esmalte románico, era una lámina de bronce sobredorado, esmaltada de diferentes colores, con la figura labrada de un Cristo crucificado, con

20 CAMPS CAZORLA, E., «Los marfiles de San Millán de la Cogolla. Nota descriptiva» en *Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones en 1931*. Madrid, Blass, S.A. Tipográfica, 1933, pp. 4-5.

21 PEÑA, J., *Los marfiles...*, op. cit., p. 46.

22 Exhibida recientemente en la exposición *Dos milenios en la historia de España. Año 1000. Año 2000*. Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio S.A., 2000, catálogo, pp. 330-331, por Manuel Casamar Pérez.

23 PEÑA, J., *Los marfiles...*, op. cit., p. 48.

cuatro clavos y corona, y los evangelistas en las cuatro esquinas. A ella se unía por goznes otra lámina, en la que se representaba el Cordero místico, acompañado de cuatro ángeles en los ángulos. Ninguna otra referencia hemos encontrado de este díptico de bronce y esmalte.

Otras piezas que señala el documento de 1601 son dos campanillas pequeñas «pendientes de vn planchón a modo de chapitelillo como florón». Salazar las cita también, pues se consideraba que eran los cencerillos que usaba san Millán cuando era pastor, contándose que milagrosamente sonaban por sí solas en acontecimientos señalados de la casa. Su descripción es algo más clara, pues parece ser que se trataba de campanillas que pendían de sendas cadenillas de hierro, de la misma antigüedad y hechura, soportadas por un capitel de bronce sobredorado, «labrado muy curiosamente».

Las otras tres arcas existentes en el altar mayor de la iglesia de Yuso nos acercan progresivamente al siglo XV, en lo que al trabajo de platería se refiere. Las reliquias de san Felices de Bilibio se encontraban en el lado de la epístola. El tamaño de la urna era algo menor en longitud que la de su discípulo pues, según la descripción del documento notarial, tenía una vara y cuarta de largo y siete ochavas de alto (1 x 0,73 m, aprox.). Seguía el mismo modelo rectangular, con tapa a dos vertientes, en madera forrada de plata, y también la adornaban placas de marfil con escenas evangélicas, piedras de cristal de distintos colores y escudos esmaltados. Los cuatro relieves de marfil conservados de los seis que tuvo, indican que el arca original era románica, algo posterior a la de san Millán y confeccionada en torno a 1090-1100, durante el abadiado de Blas II, quien promovió el traslado de las reliquias a la Cogolla. La descripción documental, sin embargo, nos informa de una decoración en plata sobredorada dispuesta en ambos lados del arca. Así, en uno de ellos las cuatro placas de marfil estarían flanqueadas por figuras de plata, probablemente cuatro en el frente y dos en la cubierta; en el otro lado, todo el adorno se basaba en el trabajo de plata, disponiéndose ocho figuras de plata sobredorada, al parecer, apóstoles, de un jeme de alto (unos veinte centímetros), bajo un tabernáculo «mui curiosamente echo y labrado». En los hastiales o frontispicios se ubicaban sendas placas de marfil y sobre ellas un escudo esmaltado: uno de cuatro bandas de plata y otras cuatro de esmalte morado jaspeado, y el otro, en campo azul esmaltado, con una mano asiendo una espada, dorada al igual que la manga, sobre la que cruza una bandera con cruz —armas del monasterio—. Cuatro piedras rodeaban el primer escudo citado, y la central, de tamaño superior a un huevo, presentaba dentro un letrero «colorado» que decía: «Petrus abbas fecit ano mill quatrocientos y cinquenta y vno». Esta transcripción, que es la misma que reproduce Sandoval²⁴, pero con números arábigos, nos remite a una fecha en la que no estaba al frente del monasterio ningún abad Pedro. Sí hubo un abad de este nombre en 1408, que había sido prior de Oña, y lo habrá después, Pedro Sánchez

24 SANDOVAL, P. de, *Primera parte de las fundaciones...*, op. cit., fols. 38 r. y v.

del Castillo, desde 1477 a 1500. Es muy probable que el letrado se leyese equivocadamente, pues tenemos noticia por el padre Plácido Romero²⁵ que el último abad del siglo XV, relevante figura en la renovación de la abadía, tanto en su administración interna (adopción de la Reforma de la orden benedictina), como en su historia constructiva, llevó a cabo una composición en el arca de san Felices en 1487, tal y como se hizo constar en ella. Desconocemos el alcance de esta intervención, pero es probable que fuese de cierta envergadura, dado el deseo de dejar constancia de la misma. Sin duda, los marfiles se reutilizaron y la disposición de las figuras repujadas en plata bajo tabernáculos seguía modelos románicos. No podemos saber si, también en parte, fueron los originales. Desde luego, sí debía serlo una inscripción en plata que recorría la parte inferior de la urna, muy mal conservada en 1601, que por su antigüedad no se podía leer. Sandoval, a propósito del letrado cronológico, comenta que ese año debió hacerse el arca, pues debía estar muy vieja la anterior, y Jovellanos, bien informado por el propio padre Romero, anota la renovación y lo poco que quedó de la antigua en la era de 1490²⁶. Todavía se conserva en el monasterio un arca de madera de nogal (0,935 largo x 36,5 fondo x 35,5 m alto), sin tapa, que presenta en los frentes mayores cuatro huecos para recibir ornamentación, a modo de hornacinas de medio punto, y en los menores, sendas rectangulares. Es considerada la primitiva urna de san Felices, aunque sería la del siglo XV, y ha servido para la réplica que se llevó a cabo en la década de los noventa del siglo XX, exhibida en el Museo del monasterio, junto a otra réplica del arca de san Millán.

El arca que se describe en tercer lugar es la que contenía los restos de santa Potamia, ubicada con la de san Felices en el lado de la epístola. El documento notarial la describe: «de plata y echura muy antigua, labor a la morisca». Las medidas señaladas, de once sexmas de largo y cuatro cuartas de alto (1,53 x 0,82 m aprox.), que omite Sandoval²⁷, nos indican que era una urna de cierta envergadura, probablemente de tapa plana y no a doble vertiente, si atendemos a la distribución de sus adornos. En cada lado se disponían seis tabernáculos de un palmo de alto, siendo los dos centrales de mayor longitud, que cobijaban figuras de santos de plata maciza, de las cuales se conservaban ocho. El resto del arca era de plancha de plata repujada, con cinco piedras de cristal engastadas en plata dorada, cuatro del tamaño de un huevo y la quinta, mayor. Las reliquias de la santa discípula de san Millán, hija de un rey francés, según se decía, llegaron a Yuso en 1573, procedentes de la ermita del lugar de Santurde, en la misma población de San Millán de la

25 ROMERO, P., *Libro Tercero que trata de los Abades que ha tenido el Monasterio de San Millán desde su fundación hasta nuestros días, con los sucesos más memorables que acontecieron bajo el gobierno de cada uno*, manuscrito sin fecha (fines del siglo XVIII), s.f., epígrafe nº 250 (Archivo de San Millán de Yuso).

26 JOVELLANOS, G.M. de, *Obras III. Diario Sexto (1795-1796). Itinerarios X al XII*. Madrid, BAE, 1956, t. LXXXV, p. 280.

27 SANDOVAL, P. de, *Primera parte de las fundaciones...*, op. cit., fols. 38 v. y 39 r.

Cogolla, donde se había retirado al morir el maestro. Salazar al citar el arca dice que era de plata muy antigua, «de peregrina y vistosa obra, elaborada con adornos de algunas piedras y figuras celebradas». Por su parte, fray Diego Mecolaeta dirá que era de «chapa de plata a lo gótico con labores delicadas», y se refiere a ella como la urna pequeña, al igual que la de los santos discípulos, disertando sobre la confusión que existía sobre el contenido de ambas, aclarado por un testimonio de comprobación de 1739²⁸. Era esta urna la que mandó construir el abad Pedro Sánchez del Castillo en 1483, en la cual estaban representados los santos Geroncio, Sofronio y Citonado en figuras doradas con hábito clerical. Su confección fue motivada por la conservación de diversas reliquias de san Millán, san Felices y santo Domingo de Silos, las cuales el abad Pedro de Medina, a la hora del traslado de los restos de la Santa al monasterio, pasado más de un siglo, las reubicó en medallas, colocando en la urna de plata las de santa Potamia²⁹.

Otras piezas se confeccionaron durante el abadiado de Pedro Sánchez del Castillo, según comentan las fuentes. El padre Romero nos habla de dos cálices, un incensario y cuatro cetros, y el padre Salazar de una cruz grande, labrada en 1485. De igual modo, se documentan otros objetos existentes en la iglesia y claustro del periodo gótico como incensarios y lámparas, utilizados para la liturgia habitual y, especialmente, en los altares donde se ubicaban las reliquias, para cuyo mantenimiento se registran distintas donaciones. Cabe destacar el incensario «de arte lemosín» que donó fray Benito, hospitalero del convento entre 1242 y 1276³⁰ y la dotación de cálices por parte de Sancho Martínez de Leiva y su mujer Teresa García, fundadores de una capilla para su enterramiento, según un documento de 1279³¹.

Por tanto, la abadía de San Millán de la Cogolla contaba con un tesoro de orfebrería medieval compuesto por cuatro piezas románicas de primer orden, tanto devocional, como material y artístico: la Virgen-relicario de la Chapa de oro (mediados del siglo XI), el altar portátil de marfil (siglo X) y plata (finales del siglo XI), el arca de reliquias de san Millán, de plata sobredorada, marfil, piedras y perlas (entre 1067 y 1081), y el díptico del Crucificado y el Cordero místico de bronce y esmalte (siglo XII). Las referencias a la orfebrería gótica de los siglos XIII y XIV son más escasas, correspondiendo a una época de crisis económica de

28 AHN, Sección Clero, leg. 3102 (0.2.1.22).

29 MECOLAETA, D., *Archivo monástico de San Millán de la Cogolla durante el siglo XVIII*. Manuscrito (1735). Archivo del Monasterio de San Millán de la Cogolla, lectura y transcripción de Juan B. Olarte. 1999, voz «reliquias». ROMERO, P., *Libro Tercero que trata de los Abades...*, op. cit., n° 253. YEPES, F. A. de, *Crónica General ...* op. cit., p. 76.

30 PEÑA, J., *San Millán de la Cogolla...*, op. cit., p. 56.

31 RODRÍGUEZ DE LAMA, I., *Colección Diplomática Medieval de La Rioja*. Logroño, IER, 1989, t. IV, doc. 377.

la abadía³² (incensario de Limoges, cálices, lámparas). Un cierto resurgimiento de la misma se observa en el último tercio del siglo XIV, tras los beneficios que le otorgó Enrique II por la ayuda recibida frente Pedro I y las indulgencias concedidas a la iglesia de San Millán por Clemente VII, constatándose una reparación del monasterio que tendrá su continuación un siglo después en las iniciativas y empresa restauradora del abad Pedro Sánchez del Castillo (reconstrucción del arca de san Felices, nueva confección del arca de santa Potamia, cruz procesional, cálices, incensario y cetros).

Durante el siglo XVI tiene lugar la nueva edificación de la abadía de Yuso, desapareciendo todo vestigio de la fábrica medieval. En el mismo proceso de las obras, los edificios conventuales, la antigua iglesia y la nueva que se construía sufrieron dos inundaciones consecutivas, en 1529 y 1532, en las que se perdieron y dañaron piezas de platería, entre otros bienes, según nos informan las fuentes³³. No obstante, otros objetos incrementaron el ajuar litúrgico a lo largo del siglo.

El documento notarial de 1601 describe una cuarta urna de reliquias, situada en el altar mayor, en el lado del evangelio, junto a la de san Millán. Era la que contenía los restos de sus discípulos, santos Geroncio, Sofronio y Citonato, trasladados a ella en noviembre de 1592, desde otra de madera dorada y policromada³⁴. Del mismo tamaño que la de santa Potamia, se describe como un arca de labor más moderna, de plancha de plata relevada con siete figuras de plata maciza que estaban en huecos ovalados, con sus correspondientes rótulos: «San Xeronçio», «San Çitonato» y «San Sofronio», los tres «rrevestidos de saçerdotes con sus bonetes puestos». En la parte superior se representaban san Plácido, san Benito, santa Escolástica y san Mauro; en los dos frontispicios, san Millán y san Felices; y «los otros quatro altos» eran santo Domingo de la Calzada, santo Domingo de Silos, santo Domingo de la orden de predicadores y san Juan de Ortega. Por la descripción, cabe pensar en un arca con cubierta a doble vertiente, pero algo más podemos saber a través del concierto entre el abad Álvaro de Salazar y el platero de Nájera, Domingo González, firmado el 31 de agosto de 1589. El arca que realizaría

32 GARCÍA TURZA, J., «San Millán de la Cogolla en los umbrales de la crisis: 1200-1300». *Actas de las VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. Los monasterios de San Millán de la Cogolla*. Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 27-46.

33 ROMERO, P., *Libro Tercero que trata de los Abades...*, op. cit., nº 364 y 366 (transcribe la información de Libro de Bautizados, fols. 20 y 25: «...la yglesia nueva e las claostras, y el coro, e la sacristía, e cellerecia, e refetorio, e capítulo, se incho de agua; e se encenacaron todos los ornamentos e cálices e libros, en que se labaron todos los ornamentos, así de brocado, como de seda, e cálices e corporales e frontales...»).

34 El documento dice que el traslado fue en 1593, pero se constata en otras fuentes el día 12 de noviembre de 1592 («Índice Cronológico del Archivo ... *Boletín Oficial...*, op. cit., XIV, 44 (1962), nº 1180, ASM, M82-422; MECOLAETA añadirá que esta urna tenía dos cristales a cada lado (*Archivo...*, op. cit., voz «reliquias»); SANDOVAL no aporta nada nuevo al documento de 1601, sólo que se sacaron los restos de una caja muy antigua y vieja (op. cit, fol. 39 r.); YEPES comenta este traslado desde el monasterio de San Cristóbal de Tobía (op. cit., p. 76).

este platero para los discípulos de san Millán no superaría los quinientos ducados en plata, oro y hechuras, dejando la supervisión de su acabado, establecido para quince días antes de la procesión general de la Trinidad, bien a la conciencia del artífice o bien, a la tasación de un oficial entendido. El arca debía llevar dieciséis figuras grandes de metal, muy bien doradas, de acuerdo a la representación de los santos que le indicara el abad³⁵. Sólo trece de ellas se detallan en 1601, correspondientes a santos de la orden benedictina, lo que se puede interpretar como un cambio en el proceso de realización, o bien en una repetición de los tres discípulos directos de san Millán en la parte inferior del frente mayor, donde se ubicaban las figuras de los santos predicadores. Las imágenes tal vez no fueran de plata maciza, sino fundidas en bronce dorado, como señala la escritura de contrato. La referencia a una labor «moderna», que Salazar calificará de «plata labrada muy curiosamente a lo nuevo, con algunas figuras de relieve sobredoradas», nos lleva a pensar que, a diferencia de las arcas anteriores, el lenguaje de ésta se distinguía por su novedad, lo cual, si lo ponemos en relación con las piezas mejor conocidas de Domingo González —las custodias del monasterio de Irache y de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1608-1609)³⁶—, nos ratifica en la consideración de este platero como un atento seguidor de la obra de Juan de Arfe, al igual que Juan de Benavente, quien trabajó para la Orden de San Benito en Valladolid. Probablemente su formación debamos buscarla en esta ciudad, sin olvidar la relación del monasterio emilianense con la casa madre de la orden y su interés por contratar a los plateros de la que había sido capital de la corte: a Juan de Nápoles Mudarra para la confección de un incensario y una cruz procesional de plata dorada, igual a la del monasterio de san Zoilo en Carrión de los Condes, en 1619³⁷, y a Juan Lorenzo para la ejecución de unas andas de plata y una custodia de bronce dorado, plata y esmaltes, en 1623³⁸, y de tres pares de candeleros de altar, una naveta y un incensario, «al vsso moderno con sus sobrepuestos y esmaltes de plata fina y picados de lustre», en 1626³⁹.

Años después del traslado de los restos de los santos discípulos a la nueva urna relicario confeccionada por Domingo González, este platero colaboró en el que se hizo de los de santa Áurea y su madre Amunia, que se encontraban en el monasterio de Suso y fueron ubicados en 1609 en «vna arca de plata con los extremos dorados con ocho figuras rrelebadas y doradas». Sin duda, como también señalará

35 AHN, Sección Clero, leg. 3102 (0.2.1.23). Domingo González cobraría este trabajo del tercio de las rentas de la localidad de Cárdenas que recibiría el monasterio en la Navidad de ese año, y lo restante, en los tercios de san Juan de junio, hasta el cumplimiento del pago.

36 Ver ARRÚE UGARTE, B., *Platería Riojana, 1500-1665*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993, t. I, pp. 150-152 y t. II, pp. 358-360.

37 ASM, Juan López de Pedrosa, 1619-1620, tomo 4º, leg. 6, fols. 83 r.-84 v.

38 GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Valladolid, 1963, pp. 135-136.

39 ASM, Juan López de Pedrosa, 1625-1627, tomo 7º, leg. 9, fols. 26 r.-27 v. y 48 r.-49 v.

el padre Mecolaeta, se trataba del arca gótica que contenía las reliquias de santa Potamia, la cual fue cerrada por el platero y bajada en solemne procesión al convento de Yuso, donde fue colocada en el altar mayor⁴⁰.

Otras piezas de plata conservaba el monasterio a comienzos del siglo XVII, que causaron gran admiración a Yepes⁴¹. Estas piezas, junto a los tres brazos de una cruz y una corneta de marfil⁴², se describen en el documento notarial de 1601, situadas en la sacristía, en un cajón y relicario. De todas ellas no se puede determinar la fecha de su confección, pero existen algunas referencias que nos acercan a su cronología. El primer relicario que se menciona es el de san Benito, en forma de brazo de plata adornado con piedras preciosas, que contenía un pedazo del brazo del Santo, y de su cogulla y saya. Según el padre Salazar, estas reliquias llegaron a San Millán a través del abad Álvaro de Salazar (segundo abadiado, 1588-1590), uno de los cuatro monjes que iniciaron en el convento de Suso la reforma de la regla de san Benito para su observación con rigor, lo que le acreditó ante Felipe II quien le nombró, junto al padre Sebastián de Villoslada, Reformador General de la Congregación de Portugal. El cardenal y gobernador de este reino en agradecimiento a su labor de asesor le entregó estas reliquias, y costeó el brazo relicario de san Benito⁴³. Asimismo, le regaló de su propio oratorio una pirámide de plata con una reliquia de san Marcos Papa y otras. Esta pirámide también se documenta, obra «de plata sobredorada, muy bien labrada», que contenía un hueso grande de san Marcos Papa, otro de san Grisanciano martir, y otros de las santas vírgenes Eufemia, Dorotea, Tecla y Erasma. Mecolaeta comentará también y citará la fuente del archivo emilianense en la que se hace mención de la reliquia de san Benito procedente de los monjes de san Benito de Lisboa, que era parte de una canilla de un brazo que se custodiaba en San Pablo de Roma. Como se ha mencionado, al abad Álvaro de Salazar se debe la confección de la urna relicario de los santos discípulos de san Millán, pero el padre Andrés de Salazar al hablar de su trayectoria señala que en su adadiado enriqueció la sacristía con un «evangelistero», un báculo

40 AHN, Sección Clero, leg. 3102 (0.2.1.22, «Relación de la traslación de los santos cuerpos de santa áuria y santa Amuña, su madre, desde Suso a este monasterio y su colocación en vna urna de plata = año 1609»).

41 «Pero en lo que toca al culto divino, es cosa para alabar a Nuestro Señor cuánto cumplimiento y adorno hay, con variedad de ornamentos, abundancia de plata y oro para el servicio del altar y notable riqueza en las muchas reliquias que se conservan en esta casa» (YEPES, op. cit., p. 81). También SANDOVAL hace relación de estas piezas (op. cit., fols. 40 v.-41 v.).

42 Se describen los brazos de la cruz, mencionados en la nota 5, «cada vno de palmo y jema todos que es a forma de cruz de encomienda de san Juan, y de ancho ocho dedos por el vn extremo y por la juntura cinco, que pesará cada vnaço quatro libras, y están todos grauados por entrambas partes con doscientos releuados de aues y animales curiosísimamente, la qual dizen es el guión que sacaua en las vatallas el conde Fernán González». La corneta de marfil no se conserva, la cual se inventaría con un peso de ocho libras y de la que decían «también lleuaua en las vatallas» el Conde.

43 Este brazo de plata lo menciona también el padre Alonso del CORRAL en su Historia de santo Domingo de Silos (en GOICOECHEA, C., «Biografías emilianenses». *Berceo*, 9 (1948), p. 536).

pastoral, un relicario grande, que era de la emperatriz, y otras muchas cosas. Este relicario de la emperatriz probablemente fuera el que se describe en el documento notarial como «vn rrelicario grande de plata y flores, muy bien labrado»⁴⁴, en el que se custodiaban diversas reliquias⁴⁵, o bien otro relicario, asimismo grande y de plata, que contenía una costilla de san Íñigo, un hueso de san Plácido, otro de santa Coloma y un pedazo de lignum crucis y de la corona de Cristo. En cuanto al evangeliario al que se refiere Salazar, no podemos determinar si es el mismo que iluminó el miniaturista fray Martín de Palencia, el cual llevaba guarniciones de plata y era usado en fiestas principales⁴⁶, aunque es muy posible, y tal vez sea el que describirá posteriormente Jovellanos, como un libro para las procesiones que antes estaba en la sacristía y el vio en el archivo: «escrito y magníficamente iluminado en vitela, forrado en plata, con grabaduras y figuras de oro, que representan, de una parte, Santos de la Orden, y de otra, los del Monasterio; su frontispicio va copiado separadamente»⁴⁷.

El conjunto de reliquias se completaba con un brazo relicario de plata, grande y guarnecido de muchas piedras preciosas, que contenía el brazo entero, «con su mano, con su carne y sangre» de san Jorge. Asimismo, con una cruz de plata

44 Alonso del CORRAL registra «vn rramito de oro escarchado que de cada ojuela pende vna rreliquia, son muchas y entre ellas se alla vn poco de la uestidura de christo n. sr., vn poco de su sangre y una espina de su corona, todo está en vn rrelicario debajo de vn Arco de plata que a dos açes le cubren dos christales con que se deja ver y adorar» (en GOICOECHEA, C., «Biografías ...», op. cit., pp. 536-537).

45 Un pedazo de la cruz de Cristo, otro del sudario con su sangre, otro de la esponja del vinagre y otro de su vestidura (Sandoval incluye estas reliquias «en el triángulo que está encima del relicario» —op. cit., fol. 41 r.—). Contenía también las reliquias de los santos Pedro, Pablo, Felipe, Antonio de Padua, Donato, Clemente Papa, Cenón confesor, Jerónimo, Juan Bautista, Nicomedes, Amaro y Estoforo; de las santas Clara, Catalina virgen, Úrsula, Brígida, Inés y Lucía; del báculo de san Francisco, del sepulcro de Nuestra Señora y otros huesos de santos y santas cuyos nombres no se sabían.

46 Citado por el padre Alonso del Corral en la biografía de fray Martín de Palencia, indicando que la guarnición costó al convento 500 ducados (en GOICOECHEA, C., «Biografías ...», op. cit., p. 541; posteriormente recogido, sin citar la fuente, por PEÑA, J., *San Millán de la Cogolla...*, op. cit., p. 93).

47 JOVELLANOS, G.M. de, *Obras III. Diario Sexto (1795-1796)*..., op. cit., p. 281. Según Jovellanos, en su visita al archivo, acompañado del padre Plácido Romero, con lo que costó el adorno de este libro se hubieran podido encuadernar los demás manuscritos de forma excelente, porque muchos se encontraban desencuadernados y otros «sin forros, desnudos los lomos y cortados». CEÁN BERMÚDEZ dará noticia, asimismo, de esta obra que escribió e iluminó Fray Martín de Palencia, según él conservada en el convento de Suso (*Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Vda. de Ibarra, 1800, t. IV, pp. 25-26). Fray Martín trabajó para Felipe II durante treinta y ocho años en la escritura e ilustración de libros de coro para El Escorial, así como en enseñar a escribir a las infantas Catalina e Isabel. A la muerte del rey regresó a San Millán desde el convento de San Martín de Madrid, y firmó tres poderes a favor de fray Bernardo de Montoya, monje de ese convento, fechados el 4 de abril y los días 5 y 28 de mayo de 1604, para tramitar la reclamación ante el veedor de la fábrica de San Lorenzo de El Escorial y el rey Felipe III del dinero que se le debía de los 150 ducados anuales que le había prometido su antecesor (ASM, Millán Delgado, 1602-1604, tomo 5º, leg. G 4, fol. 45 r. y v., fol. 66 r. y v. y fol. 79 r. y v.).

sobredorada con un «buen pedaço de lygnum cruzis», una medalla de san Benito con diferentes reliquias⁴⁸ y otras veintitrés medallas de santos y santas⁴⁹. El padre Mecolaeta nos informa de que el abad Pedro de Medina colocó en 1574 algunas reliquias en las medallas que tenía hechas, y otras, porque no tenía medallas suficientes, en un arca cerrada con llave, que reservó en el archivo viejo. De igual modo, el padre Salazar nos dirá que el abad Plácido Alegría enriqueció la sacristía con muchos relicarios. Sin duda, buena parte de estas medallas son las que se insertaron en los bustos relicarios de madera dorada y policromada que se conservan en el Museo del monasterio de Yuso, obra de diferentes manos de los siglos XVI y XVII, que anteriormente formaban parte del exorno de la capilla-relicario situada en la planta baja de la torre, tras el altar mayor, decorada al efecto por el pintor José de Salazar en 1693, en tiempos del abad José Fernández. Es probable que otras reliquias se ubicasen en el sagrario-relicario del altar mayor (h. 1639).

En cuanto a la existencia de objetos de orfebrería en el convento de Suso no se hace ninguna mención en la inspección de enero de 1601, aunque sí es del máximo interés la descripción del edificio (copiada igualmente por Sandoval), que por entonces solía estar custodiado por cuatro monjes y se concebía como un Santuario, desarrollándose la actividad monástica principal en el de abajo. Tan sólo se alude a unas cantoneras de bronce «labradas con grandísima curiosidad», que habían estado doradas y fueron clavadas a la madera de un ataúd, en el testimonio de la apertura del sepulcro de piedra de san Millán, ubicado en su capilla de Suso desde finales del siglo XII. Esta apertura fue llevada a efecto, de forma premeditada y preparada, el 26 de marzo de 1601 por el abad Plácido Alegría, para el oportuno descubrimiento de la prueba fehaciente (en forma de piedra ochavada con una falsa inscripción) de haber sido allí enterrado el Santo. El padre Andrés de Salazar estuvo presente en este acto, y Sandoval transcribirá la escritura en sus *Fundaciones*⁵⁰, comentando a continuación los caracteres de la piedra ochavada de alabastro, según la información que recibió del padre predicador de la orden Felices de

48 Santos Lorenzo, Pelayo, Hipólito, Lario, Cesario, Crisanto, Largio, Esmaragdo, Victor, Pancracio, Cipriano, Cosme, Damián, Secundo, Inocentes, Eufasio, Andalicio, Ciricio, Fructuoso, Gregorio, León Papa, Ildefonso, Leandro y Nicolás obispo. Según SANDOVAL contenía, asimismo, las de los santos Blas, Braulio, Aselo, Isidoro, Eugenio, Ambrosio, Tesifonte, Justa, Rufina, María Magdalena, Ciriaco, Alejo, María madre de Santiago y Juan, apóstoles (op. cit., fol. 41 v.).

49 Santos Medel, Celedón, Justo, Pastor, Ignacio, Prudencio, Cristóbal, Servando, Pancracio, Domingo de Silos, Jorge, Catalina, Bárbara, Casilda, Eulalia, Clara, Francisco, Esteban, Juan Bautista y la cabeza entera de san Segismundo. SANDOVAL habla también de la existencia en Yuso de un Calvario con un pedazo de la cruz de Cristo, del monte calvario, del sepulcro, de la piedra en la que descansó, de la peña donde Abraham vio los tres ángeles, de la piedra del monte Gargano y de la piedra donde el Señor estuvo al partir el pan (op. cit., fol. 41 v.). Por su parte, Alonso del CORRAL en su obra antes citada recogerá, además de las cuatro arcas de reliquias y el brazo relicario de san Benito, el de Jorge y dos cabezas, la de los mártires de Cardena y la de san Segismundo (en GOICOECHEA, C., «Noticias emilianenses». *Berceo*, 10 (1949), p. 140).

50 AHPLR, Valle de san Millán, Diego de Miranda, 1599-1604, leg. 1934, fols. 68 r.-70 r., otra copia en AHN, Sección Clero, leg. 3102; en SANDOVAL, op. cit., fols. 91 r.-93 r.



LÁMINA 1. Cruz procesional de cobre dorado, reverso. Siglos XIII-XIV. Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.

Ollauri, y que las bisagras eran tan curiosas y bien labradas que tendrían «que ver en ellas los plateros de agora» (aludiendo, tal vez, a su confección moderna).

Ninguna de las piezas descritas ha llegado hasta nosotros. No obstante, en el monasterio de Yuso se conservan, en muy mal estado, dos cruces procesionales. La de mayor antigüedad nos remite a una cronología entre los siglos XIII y XIV (lám. 1). Se trata de un ejemplo de cruz de cobre de brazos rectos con remate flordelisado y expansiones ovales para recibir cabujones de piedras, decorados con motivos incisos de vástago vegetal ondulante en el reverso, terminado en flor de lis, y del perfil del Crucificado en el anverso. En el nudo del enchufe al cañón de madera lleva una pieza poliédrica con incisiones en las cuatro caras frontales de dos castillos y dos leones, que puede indicar la donación de un rey castellano-leonés (especial atención ofrecieron al monasterio Fernando IV, Alfonso XI y Enrique II). Es probable que presentara en origen apliques figurados, además de las piedras, todo ello desaparecido, así como el dorado que recibió, del que quedan vestigios. Su material y medidas (0,47 x 0,315 m brazos; 0,16 m enchufe; 0,40 m cañón) la acercan a otros ejemplos de este periodo conservados en La Rioja, como la cruz de Herramélluri, que clasificamos en el modelo I-B, frente a las variantes que ofrecen las cruces de bronce de Villanueva de Cameros, Pazuengos, Cirueña o Anguciana (modelo I-A), de brazo mayor ligeramente más largo (entre 0,55 y 0,59 m)⁵¹. Este modelo no es difícil encontrarlo en la Corona de Castilla durante el periodo gótico, sin embargo presenta una particularidad que hasta ahora no habíamos encontrado. La cruz se adorna en el crucero del reverso con el aplique de un medallón circular, formado por dos orlas, con friso de pequeños círculos, a modo de contario, unidas por radios que se alternan con una expansión circular en el centro o en el extremo externo. Esta pieza es muy similar a la existente en la cruz de San Román (Álava), recientemente dada a conocer⁵², siendo, junto a la cruz de San Millán, los dos únicos ejemplos conocidos hasta ahora con este motivo ornamental.

La otra cruz conservada en Yuso, de cobre en origen dorado, nos remite a un modelo de brazos cilíndricos, recorridos por nudos, que rematan en moldura decorada con motivos de crestería de flores de lis, sólo conservada en el brazo vertical (0,552 x 0,43 m) (lám. 2). Ha perdido el remate propiamente dicho, y la imaginería de anverso y reverso; tampoco conserva la manzana ni el enchufe. Se trata de un ejemplo de tipología de cruz muy extendido en la platería castellana,

51 ARRÚE UGARTE, B., «Cruces procesionales en La Rioja: aspectos tipológicos, siglos XII al XVI», *Cuad. Invest. Hist. Brocar*, 14 (1988), pp. 119-155.

52 TABAR ANITUA, F., *La montaña alavesa en la Historia del Arte*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 29-31 (catálogo de la exposición, mostrada en los meses de julio a septiembre de 2001 en Bernedo, Lagrán y Peñacerrada, con la colaboración de los párrocos de las localidades de Angostina, Bernedo, Lagrán, Marquínez, Peñacerrada-Urizaharra, Quintana, San Román, Villafraía y Villaverde, Florencio Arzá, Álvaro Gastón y José María Martínez de Mandojana, que tiene por objeto dar a conocer las muestras artísticas más relevantes conservadas en sus iglesias).



LÁMINA 2. Cruz procesional de cobre. Finales del siglo XV. Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.



LÁMINA 3. Cruz relicario de bronce y ébano. Italia, h. 1570. Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.



LÁMINA 4. Cruz relicario de bronce y ébano. Italia, h. 1570. Detalle del Crucificado. Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso.

conocida en la documentación regional como «cruz de gajos» y también denominada «de nudos» o «arborescente», con abundantes exponentes en La Rioja, generalmente de bronce, pero también de plata (modelo VI: Jubera, La Santa, Torremuña, Santurde, etc.)⁵³, cuya confección abarcaría desde finales del siglo XV a mediados del siglo XVI. Tal vez no sea descabellado pensar que esta cruz pudo ser la confeccionada en 1485 por el abad Pedro Sánchez del Castillo, dados los vestigios ornamentales góticos, siendo sustituida posteriormente por la contratada con Juan de Nápoles Mudarra en 1619.

Una pieza excepcional que se custodia en Yuso, cuya importancia puso de manifiesto el padre Juan Bautista Olarte⁵⁴, es una imagen del Crucificado en bronce dorado sobre cruz de madera y chapa de ébano con peana de dos cuerpos (1,23 m alto total; 0,43 m anchura total base) (láms. 3 y 4). El inferior es trapezoidal sobre patas de cebolla con huecos para relicarios en tres de sus cinco paños, enmarcados por orlas sobrepuestas de bronce dorado con motivos de ces y espejos; el superior tiene forma de templete con columnas toscanas que flanquean una hornacina de medio punto, y se une al cuerpo inferior mediante aletas, adornándose,

53 Ver ARRÚE UGARTE, B., *Cruces procesionales...*, op. cit., pp. 139-145.

54 OLARTE, J.B., *Monasterio de San Millán de la Cogolla. Suso y Yuso*. León, Edileasa, 1995, pp. 83-89.

asimismo, con apliques de bronce dorado de cintas y roleos vegetales en friso, fustes y volutas. No conserva ningún relicario de la peana y hornacina, tampoco los probables candeleros de remate de las aletas, pero sí las perillas de bronce dorado de los extremos del brazo menor de la cruz y los restos de un adorno de colgante en la parte inferior del mayor. El Crucificado (0,37 x 0,35 m) presenta tres clavos, el pie derecho sobre el izquierdo, la cabeza inclinada sobre su hombro derecho, coronada por nimbo circular con cruz patada, inscrita y recortada, ojos cerrados, barba partida que reposa en el pecho, pelo en bucles que caen sobre la frente y vuelven hacia la nuca para descubrir la parte izquierda del cuello, y paño de pureza recogido a ambos lados de la cadera. El modelado de la anatomía es de gran delicadeza, sin acentuar los contrastes, contribuyendo a resaltar la cuidada proporción de las formas y la suave curvatura del cuerpo que de pies a cabeza se desplaza a la izquierda sobre la vertical de la cruz. La ejecución ha sido muy cuidada y armoniosa en su conjunto, deteniéndose en la serenidad del rostro, el modelado de cabello y barba, la cadencia de pliegues del paño o la naturalidad de manos y pies, proyectados los dedos de éstos suavemente hacia delante. Sin duda es una obra de excelente calidad y su modelo se aleja del conocido como «tipo Miguel Ángel» del que existen distintos ejemplos en Castilla⁵⁵, de volúmenes anatómicos más acentuados y claras diferencias en la concepción compositiva y de detalle, como su adaptación a la vertical del brazo de la cruz, la disposición del paño de pureza, anudado bajo la cadera derecha, o la más forzada inclinación de la cabeza. Estas obras encuentran paralelo en ejemplos italianos, siendo muy similar el Crucificado de la cruz procesional de la basílica de San Petronio de Bolonia, obra de Battista dal Gambaro (1547), al ejemplar del Museo Arqueológico Nacional, al del Calvario del Monasterio del Parral de Segovia, o al del retablo oratorio de El Escorial, aunque también se han puesto en relación con obras de Guglielmo della Porta, Juan de Bolonia o Pompeo Leoni⁵⁶, siempre en el ámbito de las meras atribuciones. La cruz relicario de San Millán de la Cogolla nos lleva a Italia y, en concreto, a Roma, a través del cardenal fray José Sáenz de Aguirre, hijo de la Orden y Casa de San Millán, quien falleció en ella en 1699. Autor de numerosas obras de teología, fue nombrado cardenal de la Santa Sede por Inocencio XI en 1686, y en su testamento hizo del convento de Suso su heredero universal, legando al monasterio una maza y un cáliz de plata sobredorada, junto a otros ornamentos,

55 Ver «Crucifijos del tipo Miguel Ángel» en BRASAS EGIDO, J.C., *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 186-188.

56 Ver CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de Platería*. Madrid, 1982, pp. 104-105; ESTELLA MARCOS, M., «Algo más sobre Pompeyo Leoni». *AEA*, 262 (1993), p. 149; MARTÍN, F. A., «Relicarios y piezas de altar en la Basílica del Monasterio de El Escorial». *Reales Sitios*, 82 (1984) y «El arte de la platería en el monasterio de El Escorial», en *Iglesia y Monarquía. La Liturgia. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1986, Catálogo, pp. 158-159; y TÁRRAGA, M.L., «Calvario» en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. Madrid, 1994, n° 23, pp. 158-160.

y haciendo constar su voluntad de donar al rey un Santo Cristo de bronce sobredorado en el que oró durante treinta años la carmelita Santa María Magdalena de Pazzi (Florenia, 1566-†1607), alhaja que le había regalado el duque de Toscana⁵⁷. El padre Juan B. Olarte menciona su semejanza con el Cristo de Cellini de El Escorial (también regalo del duque de Toscana a Felipe II en 1576) y cómo, probablemente, los monjes que debían entregárselo al rey Carlos II, en cumplimiento del testamento del cardenal Aguirre, no pudieron hacerlo por hallarse al borde de la muerte, trayéndolo por este motivo al monasterio de la Cogolla. No obstante, Constantino Garrán hace mención del legado al monasterio por parte del cardenal de un *Lignum crucis* que le había regalado el Papa⁵⁸. Un *Lignum crucis* figura entre los objetos de culto inventariados en 1835 con motivo de la desamortización, objetos que en su mayor parte se quedaron en la iglesia parroquial de San Millán de la Cogolla, que era la propia del extinguido convento, lo que contribuyó a la conservación de la mayoría de los bienes monásticos⁵⁹. Sea una u otra pieza documentada la correspondiente a esta cruz, su procedencia es italiana, probablemente romana, habiendo sido ejecutada en el siglo XVI, en torno a la década de los setenta, en el marco de una concepción manierista de la forma, que ha dado lugar a observar una similitud con el Crucificado de Cellini (1562), no tanto por la semejanza en los detalles del modelo, salvando la distancia entre tamaño y materiales, sino por la estilizada y cuidada anatomía, la serenidad en el semblante y su natural acomodo a la cruz.

Ninguna otra pieza de orfebrería del siglo XVI de las comentadas se conserva en la actualidad. El tesoro medieval, así como el de la edad Moderna, fue expoliado. Las reliquias de san Millán fueron trasladadas a otra arca por el abad Emeterio García del Castillo en septiembre de 1809, con el ánimo de guardarlas en lugar seguro, dadas las «turbulencias del reino»⁶⁰. Los restos de san Felices los sustrajeron de la iglesia los vecinos de Haro «en tiempos del intruso francés»⁶¹. El ajuar de la sacristía tuvo que ser repuesto en el periodo del abadiado de Íñigo Villanueva (1814-1818), no pudiéndose cotejar los bienes monásticos con los del cuatrineo anterior «por haberse apoderado de todos sus enseres los franceses y estranos»⁶².

57 AHN, Sección Clero, carpeta 1055 (testamento del cardenal Aguirre, fol. 9 r. y v. y fol. 12 v.).

58 GARRÁN, C., *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*. Logroño, 1929, cap. XIV, pp. 103-113. En este capítulo que dedica al cardenal Aguirre, «el Salomón riojano», basado en la biografía del cardenal escrita por fray Leandro Martínez, comenta algún dato obtenido, a través del padre Enrique Pérez, de la testamentaria del albacea fray José Fernández, conservada en el archivo de la Embajada española en Roma. Sería necesario constatar el verdadero destino de los bienes muebles de la herencia, al margen de la venta de su biblioteca, cuyo producto se destinaría al mantenimiento de San Millán de Suso.

59 ASM, Libro de asuntos varios, descosido.

60 AHN, Sección Clero, leg. 3102 y ASM (transcrito el testimonio de este traslado por PEÑA, J., *San Millán de la Cogolla...*, op. cit., pp. 177-178).

61 AHN, Sección Clero, libro 6082 (Libro de Actas del Consejo, 1774-1819, s.f., acta del 5 de noviembre de 1814).

62 AHN, Sección Clero, libro 6074 (Libro de depósito, 1814-1835, s.f.).

Cálices del vallisoletano Antonio de San Miguel

AURELIO A. BARRÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria

Se conoce bien la platería vallisoletana, tanto la conservada en la provincia como la que se guarda en otras localidades nacionales, desde que el profesor Brasas Egido le dedicara su tesis doctoral¹. Sin embargo se deben perfilar las biografías artísticas y falta precisión a la hora de datar algunas obras tempranas. Incluso a plateros tan insignes como Pedro de Ribadeo, del que se desconoce la fecha del fallecimiento y por tanto la extensión temporal de su actividad, se le suelen datar sus obras en fechas demasiado tempranas pues, aunque está documentado desde finales del siglo XV, las piezas conservadas se realizaron durante el mandato de los marcadores Francisco de Cuenca y Audinete, de 1508 a 1520, y durante el segundo mandato de Audinete que alcanza el año de 1528. En un estilo bastante retardatario Ribadeo realizó, durante los años veinte del siglo XVI, el árbol de la cruz de Osuna, los pies de cruz de Vertavillo y Camporredondo y la cruz de Pesquera de Duero que es su obra más evolucionada². La documentación analizada hasta el momento no ha permitido deslindar la biografía artística de Ribadeo o de los numerosos plateros que trabajaban en torno a 1500 en Valladolid. Conocemos sus nombres, ofrecidos en el estudio citado del profesor Brasas, y la lectura de los punzones permite hacer alguna propuesta de adjudicación.

1 BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980.

2 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: «La platería en Castilla y León», en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. Madrid, 2000, pp. 53-54.

Analizamos aquí cuatro cálices marcados en Valladolid por un orfebre de nombre Antonio que utilizaba el punzón: ·AN·/TONIO. Hace varios años propusimos relacionar este punzón con Antonio de San Miguel aunque seguimos sin poder presentar prueba documental que identifique sin reservas al platero.

La marca del platero se acompaña de los sellos de los marcadores FBO —cáliz de la catedral de Burgos— y ALV/ARO —cáliz de El Burgo de Osma—. El punzón FBO se utilizó en la segunda década del siglo XVI y creemos que corresponde a los marcadores Francisco de Cuenca —aludido con la F y la O— y a Audinete que, si no estamos equivocados, se llamaba Benedicto y el punzón recoge la B y la O de su nombre de pila. Fueron nombrados en 1508 y conservaron el cargo hasta 1520. El segundo sello de marcador corresponde a Álvaro Romano y siempre lo utiliza fundido en un mismo bloque junto a los gallardetes de la ciudad de Valladolid, lo que permite asegurar que punzona como marcador y no como artífice. Pese a ello se le han adjudicado algunas obras marcadas durante su mandato y de manera singular, entre ellas, el cáliz de El Burgo de Osma pues no se había observado que estaba acompañado del punzón de Antonio. Además de estar fundidos y superpuestos los sellos de ciudad y marcador, en la patena de El Burgo de Osma Álvaro Romano practicó la prueba del ensaye de la plata atravesando por encima del punzón del artífice, que como era preceptivo debía llevar sellada la pieza al marcador. Después de comprobar la bondad de la ley de la plata utilizada en la patena, Álvaro Romano estampó sus marcas parcialmente encima de la burilada. Por tanto, por la posición de las marcas se puede afirmar que primero marcó la patena Antonio —como autor—, a continuación se practicó la prueba de la burilada y, finalmente, certificó el marcador —Álvaro Romano— la calidad de la plata con su sello y el de la ciudad —en realidad fundidos en uno sólo.

Álvaro Romano fue nombrado marcador en 1520, en sustitución de Francisco de Cuenca, y seguía ocupando el cargo en febrero de 1529, pues se le menciona como marcador cuando el Ayuntamiento le encarga que ensayara una pesa de libra usada en el pesaje de la carne³.

Conforme a las fechas del marcaje, los cálices de Antonio de San Miguel se realizaron entre 1508 y 1530. El único platero vallisoletano de nombre Antonio y conocido en todo el intervalo temporal señalado es Antonio de San Miguel.

Tampoco podemos descartar, aunque lo creemos mucho menos probable, que el sello de los cuatro cálices estudiados corresponda a Antonio de León, miembro de otra conocida familia de artífices plateros de Valladolid. El 9 de diciembre de 1528 Antonio de León apadrinó, junto con Gonzalo de Molina y Juan de Audinete —hijo del marcador mencionado arriba, al que sucedió en el cargo en 1528—, a un hijo de Francisco de Trigueros y Leonor de Villalón, parroquianos de la iglesia de

3 Archivo Municipal de Valladolid (AMV), Libro de Actas nº 5, 1527-1531, fol. 167v. Tenemos muy avanzada una revisión de la platería vallisoletana. En ella se fundamentan los datos inéditos que ofrecemos.



Dibujo del punzón de Antonio de San Miguel.



Marcas de Antonio, de la ciudad de Valladolid y del marcador Álvaro Romano en la patena de El Burgo de Osma.

San Miguel de Valladolid⁴. Uno de los cálices estudiados fue donación del cardenal García de Loaysa a la catedral de El Burgo de Osma. Este prelado pudo regalar a la misma sede episcopal una copa que había sido realizada en Valladolid por Rodrigo de León, otro miembro de la familia vallisoletana de los León.

Un platero de la familia León, Juan de León, está documentado en 1497 y seguía vivo en 1528. Era hijo de Pedro de León, posiblemente platero. Otros miembros de la familia son Ortega de León, documentado en 1528, y Ana de León, casada por los mismos años con el platero Jerónimo de Hermosilla, documentado entre 1497 y 1537. De Rodrigo de León, platero que hemos documentado en los años 1528 y 1529, aunque trabajaba desde la segunda década del siglo, se conserva una bella y delicada copa en la catedral de El Burgo de Osma⁵. Se trata de una copa de cuerpo troncocónico invertido. Toda la superficie se cubre con una trama romboidal que contiene formas vegetales dispuestas con simetría axial. Una crestería de flores de lis facilita el encaje de la tapa que remata en un tirador abalaustrado en el que se suceden hojas de acanto, gallones y delfines. El friso

4 Archivo Diocesano de Valladolid (ADV), Valladolid, Iglesia de San Miguel, Libro de Bautizados 1528-1551.

5 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: «Copa», en *El arte de la plata y de las joyas...*, p. 178.

repujado que adorna la tapa contiene roleos a la italiana, esfinges afrontadas, dragoncillos y bucráneos a *candelieri*. En los labios de la copa, los marcadores Francisco de Cuenca y Audinete, que punzonaron la plata entre 1508 y 1520 con las siglas FBO, contrastaron su marca y el escudo de Valladolid. El artífice, Rodrigo de León, estampó su punzón en el reverso del pie: RODGO/DELEO. Esta copa es una de las pocas piezas conservadas de platería civil, precisamente por haber tenido un uso religioso desde fechas muy tempranas. No tiene ninguna inscripción ni decoración religiosa y no es un objeto común del ajuar litúrgico sino una copa de aparato semejante a las flamencas y alemanas. Hecha en Valladolid, demuestra que este tipo de copas para beber en ceremonias o adornar la mesa se usó también en nuestro país. La elaboración es finísima y resiste cualquier comparación con copas europeas de su tiempo. Botes de semejante tipología se pueden ver en las representaciones de María Magdalena, tanto en España —así en la pintura de un retablo, atribuido a León Picardo, en la catedral de Santo Domingo de la Calzada— como en Flandes —por ejemplo, en La Magdalena de Jan von Scorel que se guarda en el *Rijksmuseum* de Ámsterdam—. En el inventario de la catedral de El Burgo de Osma del año 1600, la pieza se registró como «copa imperial». Es posible que se hiciera referencia al momento de ingreso en el tesoro de la catedral: en tiempos del emperador. Pudo regalarla Carlos V o el obispo García de Loaysa, donante a la vez de uno de los cálices que adjudicamos a Antonio de San Miguel. Conviene recordar las estrechas relaciones de García de Loaysa y Carlos V, pues era su confesor y le promovió al cardenalato. Parece ser que el emperador en persona asistió a la consagración del cardenal, en 1530, y en ese momento era obispo de Osma.

La primera noticia documental sobre Antonio de San Miguel nos presenta al artífice como uno de los alcaldes del gremio y cofradía de los plateros y podemos sospechar que, antes de desempeñar tan importante cargo, llevaba algunos años de actividad como platero. En el verano de 1511 la ciudad de Valladolid preparaba los festejos para el recibimiento del rey Fernando el Católico. El Regimiento llamó a los diversos oficios para comunicarles los juegos que se habían acordado y la asignación monetaria que les correspondía. Por los orfebres se presentaron, el 19 de julio de 1511, Antonio de San Miguel y Juan Friega, alcaldes de los plateros, y el Regimiento les notificó que al oficio que representaban le correspondía una contribución de 10.000 maravedíes para atender los gastos de Su Alteza real y para reparar el puente de Boecillo⁶.

Nada conocemos del platero hasta 1527. En este año la parroquia de Mota del Marqués (Valladolid) le entregó un cáliz para ayuda de hacer una custodia. El profesor Brasas opina que la custodia encargada debe de ser la que se conservaba en la parroquia hasta hace unos años en que desapareció en un desdichado hurto⁷.

6 AMV, Libro de Actas n° 2, 1502-1514, fol. 562v.

7 BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana...*, p. 105.



Copa. Catedral de El Burgo de Osma. Rodrigo de León. 1515-1520.

A la vista de la fotografía publicada, la custodia parece haberse realizado a partir de una copa grande y magnífica de uso civil. Presentaba los escudos de los señores de Mota, Rodrigo de Ulloa y Aldonza de Castilla. Ciertamente Antonio de San Miguel pudo utilizar la plata del cáliz para acomodar la copa como custodia. La copa se encontraba entre las más destacadas piezas de orfebrería gótica de carácter civil y hubo de llegar a la parroquia desde la vajilla de aparato de los señores de Mota. Podemos pensar que se había realizado en Valladolid con bastante anterioridad a la fecha de intervención de San Miguel, como se deduce de las abundantes cardinas repujadas. La actividad del centro platero vallisoletano satisfacía la inclinación al lujo y a la ostentación de la aristocracia y de los altos cargos eclesiásticos. Este dinamismo llamó la atención de Andrés Navagero, embajador veneciano, y los ricos aparadores repletos de vajilla civil sorprendieron a los flamencos que acompañaron a Carlos I en 1517⁸.

Las mujeres de los plateros San Miguel y Hermosilla fueron madrinas en el bautizo de una hija del platero Andrés de Castro en febrero de 1530. Las relaciones familiares y de buena vecindad entre plateros son muy conocidas en otras ciudades castellanas y aragonesas y también las encontramos en Valladolid. Son suficientes, como ejemplo, las circunstancias de la última noticia documental de Antonio de San Miguel: el 19 de febrero de 1542 apadrinó a un niño llamado Diego, hijo de Rodrigo de Reynartes. En el mismo acto intervinieron como padrinos o madrinas Alonso de San Miguel, Pedro de Reynartes, Catalina de Reynartes y María Manso, todos con apellidos de plateros⁹. Nuestro platero, Antonio de San Miguel, había fallecido con anterioridad a junio de 1548. En esta fecha, su viuda, Mencía de Alcaraz, adquirió una gargantilla al platero Alonso Gutiérrez¹⁰.

Trabajaron en Valladolid otros plateros San Miguel que pueden ser parientes y descendientes de Antonio. Hemos mencionado a Alonso de San Miguel, activo en 1542. Francisco de San Miguel, documentado en 1561, puede ser el autor de un cáliz plateresco realizado en los años cuarenta del siglo XVI y conservado en la catedral de Orense. Presenta como punzón de autor MIGEL y fue sellado por el marcador Juan López de Córdoba. Jerónimo de San Miguel estuvo relacionado con Antonio de Arfe. Éste le entregó, en 1566, un cofre de ébano guarnecido de oro y plata¹¹. En el mismo año ambos plateros mantenían diferencias que llevaron

8 NAVAGERO, Andrés: *Viaje por España (1524-1526)*. Madrid, 1983, p. 83. VITAL, Laurent: *Relación del primer viaje de Carlos V a España (1517-1518)*. Madrid, 1958, p. 350.

9 ADV, Valladolid, Iglesia de San Miguel, Libro de Bautizados 1528-1551.

10 MARTÍ Y MONSÓ, José: «Menudencias biográfico-artísticas», en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, T. II, 1905-1906, p. 254. BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana...*, p. 42.

11 ROJO VEGA, Anastasio: «Documentos para la Historia del Arte en los protocolos de Medina del Campo. 1521-1575», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, t. LXI, 1995, p. 374.



Punzón de Rodrigo de León en la copa de El Burgo de Osma.



Detalle de la custodia de Mota del Marqués (desaparecida).

a los tribunales¹². Jerónimo, cuya marca es G/MIGUEL, es autor de la magnífica custodia de asiento de Carrión de los Condes que no es ajena al estilo de los Arfe —Antonio y Juan—. Se puede datar hacia 1570 y fue ensayada por el marcador Alonso Gutiérrez¹³. Otros dos plateros San Miguel, Juan y Diego, residían en Medina del Campo en 1561 y 1568 respectivamente¹⁴. Por último, Pedro de San Miguel laboraba en Toro donde emparentó con los Gago, la más conocida familia de artífices plateros del lugar. Este Pedro de San Miguel punzonaba sus obras con el sello P/SA.M/IGVEL y es autor de un cáliz conservado en la iglesia de San Julián de los Caballeros de Toro, de otro cáliz y sobrecopa guardado en la colegiata, aunque ha sufrido modificaciones, y del pie de la custodia de Malva (Zamora)¹⁵.

LOS CÁLICES DE LAS CATEDRALES DE BURGOS Y PALENCIA

Una de las más significativas aportaciones del foco vallisoletano son los ricos cálices del tardogótico. En su tamaño y proporción compiten en opulencia con las realizaciones de la platería civil y con las cruces y custodias en lo que a platería religiosa se refiere. Los orfebres emplean en los cálices un rico repertorio decorativo y suelen estar elaborados con inigualable virtuosismo y delicadeza. Brasas Egido definió este tipo de cálices, que comúnmente presentan pie estrellado adornado con repujados florales o figurativos. Los más ricos se componen con nudo de mazonería gótica en el astil y una extendida subcopa que recoge buena parte del cáliz.

Entre los más suntuosos se encuentra el cáliz que Antonio de San Miguel realizó para el obispo oxomense García de Loaysa. Otros ejemplares conocidos son el cáliz de Alaejos (Valladolid), obra de un virtuoso platero desconocido; el cáliz de Juan de Jerez en la catedral de Segovia; y el opulento cáliz de la colegiata de Osuna (Sevilla), seguramente donado por el IV conde de Ureña, que pudo realizar Pedro de Ribadeo en los primeros años veinte del siglo XVI.

Más sencillos son los cálices de Antonio de San Miguel en las catedrales de Burgos y Palencia. En lugar del complejo nudo de mazonería muestran pequeñas manzanas aplastadas con un friso de losanges en el centro. En los cálices góticos de esta tipología pueden aplicarse chatones esmaltados en los losanges o pequeñas

12 ALONSO CORTÉS, Narciso: «Antonio de Arfe. Pleito con el platero Jerónimo de San Miguel», en *Boletín de la Comisión de Monumentos de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid*, n° 3, 1926, p. 122. BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana...*, p.139.

13 BRASAS EGIDO, José Carlos: «Platería», en *Historia del Arte de Castilla y León. T. V. Renacimiento y Clasicismo*. Valladolid, 1994, p. 342. Ídem: «Diócesis de Valladolid», en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, pp. 231-245.

14 BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana...*, p. 72. ROJO VEGA, Anastasio: «Documentos para la Historia del Arte en los protocolos de Medina del Campo. 1576-1600», en *BSAA*, t. LXIV, 1998, pp. 320-321.

15 NAVARRO TALEGÓN, José: «Diócesis de Zamora», en *La platería en la época de los Austrias Mayores...*, p. 254.



Cáliz. Catedral de Burgos. Hacia 1515.

figuritas fundidas, como sucede en los cálices de Antonio de San Miguel. Es más frecuente que en estos cálices se opte por pies de planta circular, que posiblemente resulta más armoniosa para el conjunto, pero tampoco faltan en las platerías castellanas plantas estrelladas que sugieren una mayor riqueza.

Los cálices de Burgos y Palencia fueron donados por el obispo asturicense Sancho de Acebes. El doctor Acebes, doctor en decretos y Presidente de la Real Chancillería de Granada, fue propuesto al obispado de Astorga el 4 de diciembre de 1500 y ocupó la sede, en gran medida ausente del lugar, hasta su fallecimiento ocurrido en Valladolid el 21 de abril de 1515¹⁶.

Acebes era natural de Baltanás (Palencia) a cuya parroquia había regalado un cáliz dorado y, en 1511, se comprometió a dejar ordenado en su testamento la entrega de otro cáliz, patena y vinajeras, pero ninguna de estas obras se conserva¹⁷.

El cáliz de Burgos tiene copa acampanada y la rosa está formada por vástagos vegetales calados, dispuestos en simetría y sujetos con anillos intermedios¹⁸. El astil, hexagonal con decoración de tracerías góticas incisas, presenta una manzana aplastada repartida entre gallones decorados con vegetación repujada y rombos frontales que ofrecen cabezas de ángeles sobrepuestas. El pie, estrellado, alterna seis lóbulos escotados con otros tantos picos. Los picos se decoran con láureas repujadas y los lóbulos con vegetación dispuesta a la manera del *candelieri*. En uno de los lóbulos se sobrepone una placa con el escudo del donante.

Para el cáliz de la sede palentina sirve la misma descripción pues es casi gemelo al anterior¹⁹. Fue donado por el obispo Acebes y sólo hemos visto el escudo de gallardetes de Valladolid, aunque no puede haber duda sobre la adscripción al mismo autor.

El doctor Sancho de Acebes donó dos cálices a la catedral de Burgos en momentos diferentes. Uno se registra en el inventario del año 1511: «otro caliz dorado, que dio el Liçenciado Açebs, con su patena, 3 marcos, 2 onças, 4 ochabas»²⁰.

16 FLÓREZ, Enrique: *España Sagrada*. Madrid, 1762, t. XVI, pp. 283-284.

17 REDONDO CANTERA, M^a José: «Cuatro siglos de platería en Baltanás. La colección de la iglesia parroquial de San Millán», en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses (PITTM)*, n^o 68, 1998, p. 298.

18 El cáliz de la catedral de Burgos mide 22 cm de altura por 17 y 9,8 cm de diámetros en el pie y en la copa. Han estudiado el cáliz: LÓPEZ MATA, Teófilo: *La Catedral de Burgos*. Burgos, 1950, p. 353. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: *La platería burgalesa, 1475-1600*. Zaragoza, 1992-1994, T. II, p. 588-589 (edición en microficha). Ídem: *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*. Valladolid-Burgos, 1998, T. I, p. 412-413. Ídem: «La platería en Castilla y León...», p. 54.

19 El cáliz de la catedral de Palencia mide 22 cm de altura por 17 y 10 cm de diámetros en el pie y en la copa. Se han referido a él en varias ocasiones: MILICUA, José: *Palencia Monumental*. Madrid, 1954, p. 109. GÓMEZ MORENO, Manuel: *El Arte en España. Exposición Internacional de Barcelona, 1929-1930. Guía*. Barcelona, 1929, n^o 1537. CASTILLO OLIVARES, M^a Antigüedad: «Orfebrería religiosa en Palencia (capital)», en *PITTM*, 1976, n^o 37, pp. 127-128. BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería palentina*. Palencia, 1982, p. 36. Ídem: «Diócesis de Palencia», en *La platería en la época de los Austrias Mayores...*, p. 192. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: *La época dorada de la platería burgalesa...*, t. I, p. 413.

20 Archivo de la Catedral de Burgos (ACB), Libro 41, fol. 140v



Cáliz. Catedral de Palencia. Hacia 1515.

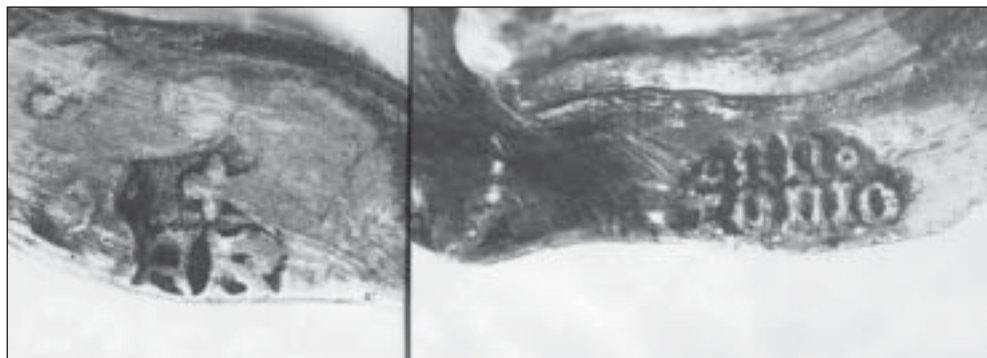
En el inventario de 1546 se añade otro cáliz más: el citado en el inventario de 1511 se describe ahora como «otro caliz que dio el doctor Azebes, de plata sobredorado, con unas armas de roeles y barras y unas aspas de Sant Andres; con su patena; que pesa tres marcos y dos onzas y media» y se añade «otro caliz que dio el mismo Azebes siendo obispo de Astorga, que tiene las mismas armas y pesa con su patena quatro marcos largos. Es dorado»²¹. El primer cáliz debió de donarlo con anterioridad a su condición de obispo, antes de 1501, pues los inventarios, que suelen copiar registros antiguos, no mencionan esta circunstancia y se refieren al donante como licenciado o doctor. El escudo del cáliz conservado, como se describe en el inventario, está partido y rodeado por bordura de cruces de San Andrés. La diestra se llena de vergetas y la siniestra con seis roeles. El escudo va timbrado con atributos episcopales, luego se trata del segundo cáliz mencionado en los inventarios. Ingresó en la catedral después de la fecha del primer inventario, 1511, y probablemente se trate de una manda testamentaria del obispo. Tras su muerte, en 1515, se encargaría al mismo platero realizar los dos cálices pues son casi idénticos: uno para Palencia y otro para Burgos. Aunque la estructura del cáliz es gótica, la decoración incipientemente a *candelieri* y los ángeles del nudo, que son originales y se repiten en ambos cálices, apuntan hacia 1515-1520, cronología que confirma el marcaje del cáliz de la catedral burgalesa. En el reverso de la pestaña del pie se estamparon los gallardetes de la ciudad del Pisuerga, el sello de los marcadores Francisco de Cuenca y Audinete, +<>+/FBO, y el punzón del autor: ·AN·/TONIO. Como hemos señalado, los marcadores citados fiscalizaron la plata vallisoletana entre 1508 y 1520.

EL CÁLIZ DE LA CATEDRAL DE ALBARRACÍN

Un cáliz rico con pie estrellado y nudo de mazonería llegó a la catedral de Albarracín por donación del obispo Manuel de Funes. Desconocemos cómo pudo llegar a sus manos el cáliz, pues no se tienen noticias sobre servicios o estudios del clérigo en tierras castellanas. Martín de Funes fue elegido para el obispado de Albarracín en 1645 y tomó posesión del obispado a fines de ese mismo año. Con anterioridad había sido Vicario General del arzobispado de Valencia y visitador de las Reales Audiencias de la corona aragonesa. Natural de Burbieca (Zaragoza) murió en Albarracín el 31 de diciembre de 1653. En cualquier caso, la adquisición del cáliz por el obispo Funes y la donación a la catedral de Albarracín ejemplifica el aprecio que dispensaron eclesiásticos y nobles a los lujosos cálices vallisoletanos, lo que ha repercutido en el extenso reparto de las creaciones vallisoletanas por la geografía nacional.

El cáliz es de copa ligeramente acampanada y recogida por una amplia rosa calada que está adornada con decoración vegetal de ritmo axial en torno a cabecitas

21 ACB, Libro 41, fols. 146r - 159v e Inventario 22, fols. 98 y ss.



Marcas del cáliz de la catedral de Burgos: FBO y ·AN·/TONIO.

de querubines²². El astil adopta la forma de una columna poligonal torsa, semejante a las que se utilizan en la arquitectura del grupo burgalés de los Colonia, pero queda casi completamente oculto por una exuberante decoración de mazonería. Así, en el nudete inferior se trazan ventanales de diseño gótico entre contrafuertes mientras que las ventanas del nudo propiamente dicho se utilizan como exedras para presentar bustos de apóstoles. Esta abundante y esmerada decoración sobre el astil se remata con aletones en ese, de tipología renacentista, que enlazan el grueso nudo con el astil y la copa. El pie asienta sobre una amplia pestaña saliente recorrida por un cordón perimetral y se levanta sobre un friso calado con tracerías góticas. Tiene planta de estrella repartida en seis lóbulos con amplias escotaduras que son comunes en todos los cálices de este artífice. En los sectores del pie, separados por grandes telones anudados, se ordenan las imágenes de los apóstoles Pedro, Pablo, Andrés, Judas, Juan y Santiago, identificables por sus símbolos comunes. Han sido realzados mediante profundo repujado y acabados con cuidadoso cincelado en el anverso.

En el siglo XVII se aplicaron dos escudos ovales, propios de eclesiásticos, rodeados de cueros recortados muy planos. Son iguales y portan como armas las cinco llagas de la Pasión que son muy comunes entre clérigos y las usaba como propias el obispo Martín de Funes. Este obispo doró a sus expensas el sagrario y donó a la catedral un cáliz y un arca de plata para el monumento.

22 El cáliz mide 26 cm de altura por 20 y 10cm de diámetros en el pie y en la copa. Han estudiado el cáliz: ESTERAS MARTÍN, Cristina: «Inventario artístico de la orfebrería religiosa en la ciudad de Albarracín», en *Teruel*, n.º 53, 1975, pp. 111-112. Ídem: *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*. Teruel, 1980, T. II, pp. 6, 179 y 380. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: *La época dorada...*, t. I, p. 413. BARTOLOMÉ ROVIRAS, Laura: «Cáliz», en *La luz de las imágenes. Segorbe. Septiembre 2001-marzo 2002*. Valencia, 2001, p. 410. Se ha expuesto en la *Exposición Internacional de Barcelona*. Barcelona, 1929, n.º 311; *Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo*. Barcelona, 1952; y en *La luz de las imágenes. Segorbe. Septiembre 2001-marzo 2002*. Valencia, 2001.

Punzonado por Antonio y con los gallardetes de la ciudad de Valladolid falta, al parecer de los que lo han comentado, el tercer sello correspondiente al marcador. En el cáliz se combinan las formas y ornamentos del gótico con algunos adornos inspirados en lo italiano, singularmente en la subcopa y en los aletones que rematan el astil. Esta simbiosis de elementos dispares es característica del tardogótico, estilo en el que se movió Antonio de San Miguel a juzgar por lo conservado. El adorno de la rosa del cáliz es semejante al de los cálices de Burgos y Palencia y la planta del pie es muy parecida a la del cáliz de El Burgo de Osma que, sin embargo, incorpora mayores novedades. Si los cálices de Burgos y Palencia los datamos entre 1515 y 1520, más cerca de la primera fecha, el cáliz de Albarracín se pudo realizar en torno a 1520 y el de El Burgo de Osma de 1525 a 1530 como veremos.

EL CÁLIZ Y PATENA DE LA CATEDRAL DE EL BURGO DE OSMA

El más refinado y opulento cáliz laborado por Antonio de San Miguel lo ofreció el cardenal Loaysa a la catedral de El Burgo de Osma. De grandes proporciones, se encuentra en el límite de la altura máxima que Arfe aconsejaba dar a este tipo de pieza. De copa acampanada presenta un friso con una inscripción eucarística en letra humanística: + CORPUS ET SANGUIS DOMINI NOSTRI²³. Seis círculos formados por balaustres y guirnalda de laurel entrelazadas conforman la rosa que se extiende hasta la mitad de la altura de la copa. Cobijan figuras de ángeles que sujetan instrumentos alusivos a la Pasión: corona de espinas, columna, clavos, flagelo, lanza y caña del vinagre. El astil queda completamente oculto por los diversos elementos que se superponen en él. Sobre un gollete con forma de estrella de seis puntas, prolongadas por garras de león, y una base de cardinas caladas se levanta un airoso templete hexagonal de dos cuerpos superpuestos rematado en cúpula. Recrea la arquitectura abierta y ligera de las custodias. En los lados de cada cuerpo se tienden arcos de medio punto —los inferiores con caireles góticos— sobre pilares con someros capiteles de acanto. La primera planta de este singular

23 Mide 28 cm de altura por 21,5 cm de diámetro en el pie y 11 en la copa. Se ha estudiado en: VILLAAMIL Y CASTRO, José: «Cálices de la Exposición Histórico Europea», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. I, mayo 1983-febrero 1894, pp. 12-14. CORTES, J.A.-HERGUETA, D.-HUIDOBRO, L.-MARTÍNEZ BURGOS, M.: *Catálogo General de la Exposición de Arte Retrospectivo. VII Centenario de la Catedral de Burgos. 1921*. Burgos, 1926, p. 82. ARRANZ ARRANZ, José: *El Renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria*. Soria, 1979, p. 404. BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana...*, p. 129. Ídem: «Cáliz del cardenal García de Loaysa», en *La ciudad de seis pisos. Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma*. Soria, 1997, p. 243. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: «Platería», en Antonio BONET (coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 77. Ídem: «Platería», en Alberto BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.): *Las artes decorativas en España. II. Summa Artis*. Madrid, 1999, vol. XLV, p. 547. HERRERO GÓMEZ, Javier: «Diócesis de Osma-Soria», en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Valladolid, 1999, p. 188. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: «La platería en Castilla y León...», p. 54.



Cáliz. Catedral de Albarracín. Hacia 1520.

edificio cobija figuras de apóstoles identificables por sus símbolos comunes: San Pedro con llave, San Pablo con espada, Santiago el Menor con bastón, San Juan con un cáliz, San Simón con una sierra y San Bartolomé con una daga. El menor tamaño de las figuritas del segundo cuerpo sólo permite precisar que se trata de los santos padres; portan libro y se reconoce a San Agustín por el pequeño edificio que sujeta. El pie dibuja una estrella semejante a la del cáliz de Albarracín pero con escotaduras más profundas, de secciones de círculo. El calado del friso de la pestaña sustituye las tracerías góticas por una balaustrada de pilares sobre dibujo de hojas de acanto. La superficie del pie se divide en tantos sectores como lóbulos tiene la estrella. Cada paño cobija una figura bajo arco de medio punto sujeto por columnas balaustres: Cristo atado a la columna, Santiago, Santo Domingo de Guzmán, San Matías con un hacha, San Pedro de Verona con un machete en la cabeza y San Juan Bautista. Todas las figuras se componen con un cuidado especial, superior al visible en el cáliz de Albarracín donde las imágenes adolecen de cierta rigidez. En esta ocasión, el acabado es más esmerado y las figuras se disponen en sugerentes poses, casi siempre en *contrapposto*.

La iconografía desplegada está meditada aunque puede resultar frecuente en una pieza del ajuar eucarístico. La rosa de la pasión la guardan ángeles custodios con las insignias heráldicas de Cristo —las *arma Christi* difundidas por doquier a lo largo del siglo XV—. El templete del astil, como el edificio de la Iglesia, se asienta sobre los apóstoles y levanta a los cuatro doctores mayores de la Iglesia. En el pie se alternan apóstoles —con la presencia de uno tan destacado en nuestro país como Santiago— con el fundador de la orden de predicadores —en la que militaba el obispo Loaysa—, un santo mártir dominico —San Pedro de Verona— y las figuras del Bautista —anuncio de la Redención— y de Cristo en la Pasión ofreciendo su sangre liberadora y su cuerpo al martirio de la Pasión.

En el pie del cáliz se estamparon los tres sellos del marcaje castellano: el escudo de gallardetes de Valladolid encima de ALV/ARO y ·AN·/TONIO, ambas marcas a los lados de la figura de Cristo atado a la columna. Pese a estar tan próximos los punzones, no se había destacado la presencia de la marca del autor, lo que ha hecho que los comentaristas hayan adjudicado el cáliz a Álvaro Romano. No se había advertido que el escudo de la ciudad estaba fundido al de Álvaro, circunstancia que permitía sospechar sobre el sentido de la intervención de este platero en el cáliz. Los redactores de la magna exposición que se celebró en 1921 en la catedral de Burgos con motivo de su centenario son los únicos que recogieron la presencia de otro punzón que leyeron como ANV..IO²⁴. Ciertamente el punzón no tiene lectura fácil, debía de haberse empleado durante muchos años y se encontraba desgastado al estamparse en este cáliz. Seguramente se impresionó al final de la vida artística del platero, pero nos parece inconfundible una vez vistas otras obras

24 CORTES, J.A.-HERGUETA, D.-HUIDOBRO, L.-MARTÍNEZ BURGOS, M.: *Catálogo General de la Exposición de Arte Retrospectivo...*, p. 82



Cáliz. Catedral de El Burgo de Osma. 1525-1530.

donde el artífice dejó su sello. Aunque Álvaro Romano había sido marcador a comienzos del siglo XVI, el punzón que analizamos ha de corresponder a los años veinte. A la muerte de Francisco de Cuenca, en 1520, el Regimiento de Valladolid eligió a Álvaro Romano y a Audinete como marcadores. Usaron marcas separadas y consta que Romano continuaba siendo marcador en 1529.

El cáliz fue realizado expresamente para el obispo dominico García de Loaysa y se compuso con unas dimensiones y una opulencia propias de un pontifical. García de Loaysa y Mendoza había nacido en Talavera de la Reina en 1479. Tomó el hábito dominico en el gran convento de San Esteban de Salamanca en 1496. Profesó en el convento de Peñafiel y estudió en Santo Tomás de Ávila. Fue colegial y regente del colegio de San Gregorio de Valladolid, Provincial de Castilla y General de la Orden de Predicadores de 1518 a 1523. Elegido obispo de Osmá, desempeñó el cargo desde el 8 de junio de 1524 a 1532. Nombrado confesor de Carlos V y cardenal, ocupó la Presidencia del Consejo de Indias. Finalmente fue propuesto al arzobispado de Sevilla el 11 de julio de 1539 y le alcanzó la muerte en Madrid el 21 de abril de 1546.

Era costumbre que los obispos donaran los ornamentos del pontifical a la iglesia donde se habían consagrado como obispos. En el inventario de bienes de la catedral de El Burgo de Osmá, redactado en 1600, se recogió «otro caliz grande con su patena de plata; sobredorado todo, hecho de mazonería con los apóstoles y doctores en dos manzanas que tiene; que son todos doce. Y en la patena un Ecce-Homo. Diole a esta Santa Iglesia el reverendísimo cardenal Loaysa. Pesó diez marcos y seis ochavas»²⁵. Tanto por el marcaje como por el evolucionado estilo del cáliz nos parece que debió de realizarse para servir en la consagración del prelado en la catedral de El Burgo de Osmá o para celebrar su elevación al cardenalato. En cualquiera de los casos el abanico cronológico se sitúa entre 1525 y 1532.

Este extraordinario cáliz se acompaña de una excepcional patena. Mide 17 cm de diámetro y tiene un asiento rehundido y ajustado para encajar en las dimensiones de la copa. En el interior del asiento, el artista ha abierto a buril un dibujo de Cristo sedente cubierto por túnica, con caña en la mano y coronado de espinas, es decir efigiado como rey de burlas. El tema lo propagaron los grabados de pasiones nórdicas con las que tiene una evidente relación. En la orilla se ha grabado un cordero que acentúa, por contraste, el dolor de la Pasión de Cristo. Bordea la pestaña una inscripción que abunda en el significado de la iconografía presente: A[G]NUS DEI QUE TOLLIS PECATA MUNDI MISERERE NOBIS.

En la patena se repite el triple marcaje comentado en el cáliz. Además, como hemos referido arriba, se superpusieron parcialmente el punzón del autor, la burilada del marcador y los sellos que obligadamente debía colocar este después de comprobar la calidad de la plata. Esta circunstancia permite, en sí misma, esclarecer la autoría de la obra e identificar al marcador.



Detalle del cáliz con la figura de Santo Domingo de Guzmán.



Marcas del cáliz de El Burgo de Osma: escudo de Valladolid, ALV/ARO y ·AN·/TONIO.

Tanto el cáliz como la patena poseen una riqueza apropiada para usarse en celebraciones especiales. El singular adorno de la patena se justifica, en este y en otros cálices de semejante opulencia, por la costumbre extendida por muchos lugares de Castilla de transmitir la paz en el momento anterior a la consagración. Se trata de verdaderas patenas-portapaces y se debe tener en cuenta que los portapaces propiamente dichos, aunque existen al menos desde siglo XV, se generalizaron muy tarde, después del concilio de Trento. Con anterioridad se pasaba a besar la patena entre los asistentes. Otro tanto sucedía en Aragón. Cuando, en septiembre de 1559, el visitador Pedro Vitales registra, en el libro de visitas de la parroquia de Rodellar (Huesca), las consideraciones que debe tener en cuenta el sacerdote corrige varias costumbres y se entretiene con una prohibición «ni se de paz al pueblo con la patena sino con el portapaz, si lo hubiere; si no que se compre para Sanct Martín proximo veniente»²⁶. En Burgos se conservan varias patenas cuyas inscripciones recuerdan claramente esta costumbre de transmitir la paz con ellas. Nos referimos a los ejemplares de Ortigosa de Cameros (La Rioja), Pancorbo, San Vicente del Valle, catedral de Burgos y Revillarruz. Se hicieron entre 1530 y 1566 y, en todos los casos, la inscripción de la paterna comienza por *Da pacem Domine...*²⁷. En el *Victoria & Albert Museum* de Londres se atesora otra patena, procedente de la iglesia de San Román de Burgos y realizada en 1549, que lleva una inscripción igual que la de El Burgo de Osma —alusiva a la redención del Agnus Dei—. Está decorada a base de rayos curvos y rectos alternados como los que rodean el monograma de Jesús que difundió San Bernardino, y es un adorno idéntico al de las patenas con el letrero del ofrecimiento de la paz. Unas y otras patenas se pasaban al público, en Burgos, en el momento de la paz. Otra patena más con la inscripción *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* pertenece a la catedral de Segovia y está marcada por Diego Muñoz.

LAS PROPORCIONES DE LOS CÁLICES

Puesto que los cálices eran una de las piezas más habituales en los talleres de platería, el tratadista y orfebre Juan de Arfe ofreció a sus compañeros minuciosas precisiones sobre las proporciones que consideraba más ajustadas y aconsejaba «poner toda diligencia... en la justificación de las partes de que fuere compuesto» un cáliz, «guardando el orden que se debe» en el reparto de los diversos elementos

26 CONTE OLIVEROS, Jesús: *Viaje por pueblos oscenses. Siglo XVI. T. I. 1559*. Zaragoza, 1980, p. 36.

27 Estudiamos estas patenas en nuestra tesis doctoral citada arriba. Las inscripciones completas son: *Da pacem Domine in diebus nostris salutare oculi* (Ortigosa de Cameros); *Da pacem Domine in diebus nostris quia non es alius qui punet pro nobis* (Catedral de Burgos y San Vicente del Valle); *Da pacem Domine in diebus nostris* (Pancorbo y Revillarruz). El rico cáliz que Luis de Acuña donó a la iglesia de Dueñas se acompañaba de una patena con otra inscripción alusiva a la paz: *Fiat pax yn bertute tua*; Archivo Parroquial de Dueñas, Libro de inventarios de 1576.



Patena. Catedral de El Burgo de Osma. 1525-1530.

integrantes que no deben sobresalir de las proporciones adecuadas ni repetirse sobrepuestos uno encima del otro, «que en esto está el tener buen talle, o malo; y el ingenio del artífice se mostrará mejor, quando mejor acomodare estas piezas, y las pusiese mejor que los otros»²⁸.

Arfe encarecía la proporción sesquiáltera, es decir, la relación tres-dos. Puesto que entendía que la correspondencia fundamental era la establecida entre «el alto [del cáliz] con el asiento del pie» explicaba así la proporción sesquiáltera: «el alto se divide en tres partes y se dan al asiento del pie dos dellas». La altura de los cálices debía moverse entre el tercio o cuarto de vara castellana —de 28 a 21 centímetros—. Arfe añadía las medidas adecuadas para los diversos segmentos del cáliz. Así, fraccionada la altura total en diez partes proponía dar dos partes al pie;

²⁸ ARPHE Y VILLAFANE, Ioan: *De varia commensuracion para la escultura y architectura*. Sevilla, 1585. Libro cuarto, título segundo, capítulo segundo.

una y media al gollete; dos y media a la manzana; una al cuello; y tres a la copa. Si la anchura se fragmentaba en otras diez partes, lo más adecuado era dar a la copa cuatro y a la manzana dos. Por último, la rosa del cáliz debía alcanzar un tercio de la altura total de la copa y tres cuartas partes del diámetro del bebedero.

Normalmente no se consideran las relaciones internas de las partes del cáliz, pero es evidente que las proporciones utilizadas por Antonio de San Miguel difieren de las propuestas por Arfe. Lo más llamativo resulta la escasa altura del pie, el gran desarrollo del astil y la extensión de la subcopa que abraza gran parte del cáliz.

En lo que se refiere a las medidas que habitualmente se ofrecen en catalogación de cálices —altura y diámetros del pie y de la copa—, la proporción aconsejada por Arfe son dos tercios de la altura para el diámetro del pie y cuatro décimas partes de la altura para el diámetro de la copa. Si atendemos el consejo, obtenemos como serie proporcional más adecuada la relación 2,4/4/6, referidas todas las medidas a la proporción sesquiáltera y expresada en primer lugar la escala del diámetro de la copa, seguida de la del diámetro del pie y, por último, los seis fragmentos en que se divide la altura²⁹. Traducida a medidas reales en centímetros, dentro de la escala aconsejada de 28 a 21 centímetros de altura, nos encontramos con las proporciones mostradas en la tabla siguiente que se compara con las medidas y proporciones de los cálices de Antonio de San Miguel.

Tabla I
Proporciones ideales según la relación sesquiáltera de Juan de Arfe 2,4/4/6

Diámetro de la copa	Diámetro del pie	Altura total
11,2	18,6	28
10,8	18	27
10,4	17,3	26
10	16,6	25
9,6	16	24
9,2	15,3	23
8,8	14,6	22
8,4	14	21

29 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: *La platería en Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1981, T. II, pp. 47-48. Ídem: «Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco», en *Artigrama*, nº 5, 1988, pp. 145-165. BARRÓN GARCÍA, Aurelio A.: «Formas y evolución de los cálices burgaleses del Gótico y Renacimiento», en *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 211, 1995/2, pp. 421-439.

Tabla II
Medidas y relación de los cálices de Antonio de San Miguel

Cáliz	Medidas	Serie sesquiáltera
Catedral de Burgos y Palencia	10x17x22	2,7/4,6/6
Catedral de Albarracín	10x20x26	2,3/4,6/6
Catedral de El Burgo de Osma	11x21,5x28	2,3/4,6/6

Los cálices analizados se alejan de las proporciones arfeñas y se encuadran dentro de las medidas de los cálices góticos que hemos analizado en la platería burgalesa. Ahora bien, aunque los cálices de San Miguel comparten con los góticos el ancho asiento, las medidas de la copa establecen relaciones ligeramente más airoas y elegantes en la serie 2,3/4,6/6. Del análisis de los cálices se deduce que, en la platería del Gótico, la correspondencia entre la altura y el diámetro del pie, que como recoge Arfe es la escala fundamental, no utiliza la proporción de tercios sino de cuartos. La altura parece dividirse en cuatro partes y se dan tres a la anchura total del pie. Si la extensión de la rosa, la escasa altura del pie y las grandes longitudes del diámetro de éste son elementos propiamente góticos, las proporciones de la copa son menores de lo habitual en la platería medieval y más próximas al criterio de Arfe, aunque la conjunción de unas relaciones y otras otorgan a los cálices de San Miguel en las catedrales de Albarracín y El Burgo de Osma una acusada esbeltez, en armonía con las tendencias del estilo tardogótico en el que se integra el artista.

Una interesante pieza inédita de la platería castellano-leonesa: El cáliz gótico de Mucientes (Valladolid)

JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO
Universidad de Salamanca

A pesar del extraordinario avance experimentado en los últimos años en la investigación y difusión de la platería en el ámbito castellano-leonés, todavía es posible localizar piezas notables prácticamente desconocidas. El celo puesto en su custodia derivado del temor a posibles sustracciones, ha hecho que en ocasiones hayan permanecido ignoradas de los especialistas, lo que ha impedido su estudio y catalogación.

Este es el caso de un formidable cáliz gótico de plata sobredorada perteneciente a la iglesia parroquial de San Pedro en la localidad vallisoletana de Mucientes, obra de indudable calidad y considerable tamaño, que hasta ahora había permanecido prácticamente oculta y por lo tanto nunca había sido publicada.¹

1 Mide 29 cm. de altura; 19'5 cm. de diámetro de pie y 12 cm. de diámetro de la copa.

Desconocido por la bibliografía, sólo aparece escuetamente reseñado en MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., y cols., *Inventario Artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1970, p. 206. El hecho de no reproducirse fotográficamente ni valorarse especialmente su calidad con ningún asterisco, unido a la circunstancia de hallarse desde entonces custodiado en la vivienda de un particular, ha impedido hasta ahora su conocimiento y acceso.

Agradezco la noticia de su localización y la valiosa información sobre dicha pieza a mi buen amigo el profesor Carlos Duque Herrero, historiador de Mucientes.

Por su riqueza y excelente factura parece lógico pensar que fuera donada a la iglesia de Mucientes por los Sarmiento, condes de Ribadavia y Adelantados de Galicia, señores del lugar y fundadores de la citada iglesia, en cuya capilla mayor fueron enterrados. Comenzado a construir en las primeras décadas del siglo XVI, los Condes llevaron a cabo en dicho templo una destacada labor de patronazgo, por lo que desde el primer momento no faltaron donaciones de alhajas y ricas joyas de orfebrería, de entre las que la gran cruz procesional sería sin duda la mejor y más bella presea, a pesar de la carencia documental que corrobore dicha donación.

En efecto, por lo que a la orfebrería se refiere, la iglesia parroquial de Mucientes es conocida por su magnífica cruz de plata, obra maestra labrada por Pedro Ribadeo, el artífice de mayor relieve de la platería vallisoletana de finales del gótico².

A primera vista, el cáliz que ahora damos a conocer se nos presenta como una pieza de idéntica cronología y similares características en cuanto a su estilo y ornamentación.

Por otro lado, si se compara con otros cálices vallisoletanos de comienzos del siglo XVI, ofrece un gran parecido tanto desde el punto de vista estructural como decorativo, por lo que bien podría parecer lógico atribuirle ese mismo origen. Así, los rasgos tipológicos y detalles ornamentales muestran amplias coincidencias con otras piezas de factura vallisoletana, como el cáliz donado por los Fonseca a la Colegiata de Valladolid, conservado en el Museo Diocesano y Catedralicio, el de la iglesia de Santiago en Orihuela (Alicante) o el de Castrillo de Tejeriego (Valladolid)³.

Pese a ello, al examinar detenidamente el cáliz de Mucientes no aparece ninguna marca con los gallardetes de la ciudad de Valladolid; por el contrario en el pie estrellado se conservan otros cuatro punzones, todos ellos sumamente frustrados (prácticamente algunos de ellos casi borrados al haber sido sometida la pieza en posteriores reformas a una limpieza y sobredorado excesivos).

No obstante, y aunque con dudas, creemos identificar dos de ellos, que aparecen marcados juntos: el punzón de localidad de León (león rampante en un escudo coronado) y tal vez el del contraste de esta ciudad a principios del siglo XVI, Rodrigo Álvarez (consistente en una R con O sobrepuesta)⁴. Las otras dos marcas restantes me resultan todavía mucho más difíciles de reconocer. Una de ellas (sumamente borrosa y escasamente marcada) parece de localidad, mientras que de

2 BRASAS EGIDO, J.C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 71, 111 y 112; ÍDEM, «Cruz de plata de Mucientes», en *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*. Catálogo de la exposición, Monasterio de Prado de Valladolid del 20 de abril al 30 de junio de 1994, p. 342.

3 IBÍDEM, 1980, pp. 117 y 120.

4 Del mismo modo como se reproducen en las figuras 2 y 5 en el artículo de HERRÁEZ ORTEGA, M.V., «Marcas de la platería leonesa en el siglo XVI», en *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991, pp. 127 y 129.



FIGURA 1. *Cáliz gótico de la iglesia de San Pedro de Mucientes (Valladolid).*



FIGURA 2. *Detalle de la copa y astil.*

la cuarta, punzón nominal, apenas son visibles algunas letras, grafía que a pesar de los esfuerzos realizados lamentablemente no he podido descifrar.

La lectura de las dos primeras marcas observadas, si realmente es la correcta, no deja de plantear serias dudas a propósito de la asignación de su autoría. Por un lado el cáliz, por sus características y estilo, parece obra vallisoletana, comparable a otros ejemplares similares de esa misma procedencia, pero, por otro, la presencia del punzón de León y de su marcador indicaría que la pieza fue realizada y marcada en aquella ciudad. Con todo, no nos parece que se trate en modo alguno de una pieza de fabricación leonesa. Son muy escasos los cálices góticos de esas mismas fechas conservados en León y su provincia; prácticamente no han llegado hasta nosotros ejemplares de importancia, y los más destacados son de origen vallisoletano, como el del Museo de San Isidoro, obra atribuida a Pedro de Ribadeo⁵.

Aunque parezca contradecir lo que sería más lógico, cabe pues plantear el siguiente interrogante: ¿El cáliz de Mucientes pudo ser labrado en Valladolid y, a pesar de ello, marcado y contrastado en la ciudad de León?. No sería extraña sin embargo esta circunstancia, que a veces ha sido apuntada para explicar casos similares: obras realizadas en determinados talleres y marcadas no obstante en localidades distintas, si bien cercanas y artísticamente relacionadas (es lo que sucede con Valladolid y Palencia: durante todo el siglo XVI, se marcaron en Valladolid obras hechas en Palencia).

Todas estas dificultades para precisar su lugar de fabricación se ven agravadas por el hecho de haber sido objeto de reformas, muy desafortunadas, que le han privado de la pureza original de su diseño. Además del excesivo sobredorado ya apuntado, en el siglo XVIII, según referencias que al parecer existen en los libros parroquiales, se sustituyó, parte de su primitivo astil gótico por el actual nudo liso y torneado, añadido con el que se aumentó el tamaño ya de por sí considerable, al tiempo que se facilitó su manejabilidad para el oficiante.

Asimismo, con anterioridad a esas fechas, seguramente ya en la primera mitad del siglo XVII, se sobrepusieron en tres de los lóbulos mayores de su peana estrellada tres placas con otros tanto escudos cuartelados, los tres exactamente iguales: en 1º trece roeles, heráldica de los Sarmiento, Condes de Ribadavia y Adelantados de Galicia; en 2º armas de los Mendoza; en el 3º seis roeles del apellido Castro; y en el 4º cinco veneras del apellido Castro. En el escusón, bordura de castillos y leones; en su interior las armas de Portugal. Todo ello bajo corona ducal y con las siguientes siglas (¿letras iniciales?) a los lados y bajo el escudo: «A/M; A/D; A/Q»⁶.

5 HERRÁEZ ORTEGA, M.V., *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica de León*, Universidad de León, 1988, pp. 191-192.

6 Causa extrañeza el hecho de que la corona del escudo sea ducal y no condal, como sería lógico, tratándose de las armas de los Condes de Ribadavia. A menos que se trate de un error, lo cual parece muy improbable, la corona ducal se referirá a un título de esta nobleza incorporado por entonces, lo que explicaría la presencia de un timbre de mayor rango.



Figura 3. Cáliz gótico de la iglesia de Mucientes. Detalle del astil.



FIGURA 4. Detalle del subnudo.



Figura 5. Cáliz gótico de la iglesia de Mucientes. Detalle del pie.



Figura 6. Detalle de uno de los escudos del pie.

Las armas de los Sarmiento, Castro, Pimentel y Mendoza se ajustan a las del matrimonio habido a principios del siglo XVI entre doña María Sarmiento de Castro y don Juan Hurtado de Mendoza; las tres primeras pertenecen a la genealogía de ella, mientras que la cuarta a la de él⁷. Al matrimonio Sarmiento-Mendoza, condes de Ribadavia y señores de la villa, cabe asignar, casi con toda seguridad, la donación del cáliz en las primeras décadas del siglo XVI, al igual, muy posiblemente, que la citada cruz procesional de Pedro Ribadeo. Uno de sus sucesores, ya en el siglo XVII, sería, sin embargo, quien añadiría los tres blasones de la peana, pues su diseño y ornamentación corresponden a una fecha claramente posterior a la de la realización de la pieza.

Al igual que la cruz de Pedro Ribadeo, el cáliz es testimonio bien elocuente de la labor de mecenazgo de los Condes y sus sucesores, quienes edificaron la iglesia como templo funerario de los Sarmiento-Mendoza. La presencia de tan valiosos ejemplares es bien expresivo de la preocupación e interés por ornamentar el templo con las más ricas alhajas de uso litúrgico.

Por lo que respecta al cáliz, este se asienta sobre pie de planta estrellada, en el que alternan seis lóbulos grandes con otros tantos pequeños, todos ellos de perfil de arco conopial. Los pequeños son de superficie lisa mientras que los grandes ostentan alternativamente las armas de los donantes —los tres escudos citados— y decoración vegetal naturalista (hojas abultadas y onduladas). La peana presenta asimismo borde de tracería calada.

El astil se inicia con pequeña linterna de seis ventanales góticos calados separados por pequeños pináculos; sobre este subnudo se añadió posteriormente el desafortunado nudo liso que vendría a sustituir al original gótico y de tipo arquitectónico. Tal vez, como ya se ha sugerido, la adición de esta pieza se pudo deber a razones de funcionalidad, con el fin de facilitar su uso y manejabilidad. Encima, y en la parte alta del astil, figura otro pequeño templete hexagonal, en este caso de dos cuerpos e igualmente con ventanales góticos entre pequeños contrafuertes.

La subcopa la forman seis grandes hojas rizadas sobrepuestas, similares a cardinas. Finalmente, la copa lisa aparece rodeada con una inscripción en letras góticas en la que puede leerse: «o sacrum convivium in quo xps sumitur +», antifona de vísperas del oficio de la festividad del Corpus que puede traducirse como: «¡Oh sagrado banquete en el que a Cristo se recibe!».

7 DUQUE HERRERO, C., *Mucientes: Historia y Arte*, Valladolid, 1997, p. 65.

Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba

MARÍA TERESA DABRIO GONZÁLEZ
Universidad de Córdoba

Entre los plateros activos en Córdoba durante la segunda mitad del siglo XVI ocupa un lugar destacado la figura de Rodrigo de León, tanto por la calidad de su obra, de la que se ha conservado un apreciable número de ejemplares, cuanto por su significación artística, en el entorno cordobés primero y en el conjunto andaluz después. Siguiendo el camino trazado el año anterior desde estas mismas páginas, nos proponemos abordar aquí el estudio de las obras que el maestro realizó para la Catedral de Córdoba, trabajo que forma parte de un análisis de conjunto de la actividad de este platero, con el que esperamos contribuir al mejor conocimiento de la producción y de los artífices de la platería cordobesa del Quinientos¹.

Podría decirse que hasta mediado el siglo XX la figura de Rodrigo de León apenas había sobrepasado las fronteras de la erudición local², siendo escaso el

1 Quiero expresar mi sincero agradecimiento al Ilmo Sr. Deán, al Cabildo y al Jefe de Seguridad de la Catedral de Córdoba por las facilidades que me han dado para la realización de este estudio.

2 Se deben a Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales las primeras referencias a este platero. Véanse al respecto: «Estudio sobre la historia de la orfebrería en Córdoba». En Marqués de la Fuensanta del Valle: *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. T. CVII. Madrid, 1893. *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1904, reed. Córdoba, 1983, pág. 154. Se han ocupado también del artista entre otros: MERINO CASTEJÓN, M.: «Estudio del florecimiento del gremio de la platería en Córdoba y de las obras más importantes». *BRAC*, n° 26, enero-marzo, 1930, pág. 15 y ss. ORTIZ JUÁREZ, D.: *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*. Córdoba, 1973, pág. 15. ORTIZ JUÁREZ, D.: «Tres imágenes catedralicias de la Virgen hechas en plata». *BRAC*, n° 100, enero-diciembre, 1979, pág. 150.

interés que este artífice había despertado entre los investigadores nacionales. Camón Aznar le dedicó por entonces unas breves líneas, basadas en lo publicado por Ramírez de Arellano, y lo mismo hizo dos décadas más tarde Alcolea Gil³.

Será a partir de la década de 1980, coincidiendo con la aparición de algunas publicaciones locales en las que de una u otra forma se aludía a su trayectoria artística⁴, cuando algunos investigadores se acerquen con rigor científico a su obra y comience a calibrarse su significación en el ambiente artístico de su tiempo. Sin embargo, en la mayoría de los casos se ha tratado de estudios parciales, centrados en una o varias de sus creaciones, o sencillamente éstas han formado parte de exposiciones. Pero nunca, hasta el momento que sepamos, se había abordado el estudio global de su producción ni se había relacionado ésta dentro del periodo artístico en el que le tocó vivir⁵.

EL ENTORNO FAMILIAR Y PROFESIONAL

Los datos que actualmente conocemos de este platero, si bien no son todo lo abundantes que podríamos desear, tienen la suficiente entidad para permitirnos trazar un bosquejo biográfico que haga posible, cuanto menos, acercarnos a lo que fue su vida y su producción artística en la Córdoba de la segunda mitad del XVI. Según su propio testimonio, su padre fue un boticario llamado Andrés de Sigura establecido en la collación de Santa María, pero desconocemos el año de su nacimiento⁶.

3 CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Summa Artis, Madrid, 1979 (1ª edición, 1959), pág. 519 ; ALCOLEA GIL, S.: *Artes decorativas en la España cristiana*. Ars Hispaniae. Tomo XX, Madrid, 1975, pág. 205.

4 ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, pág. 76. DABRIO GONZÁLEZ, M.T.: «La orfebrería en Córdoba. Del Renacimiento a nuestros días». *Córdoba y su provincia*. T. III, Sevilla, 1985, pág. 337 y ss. PELÁEZ, M.-RIVAS, J.: *Guía de Priego de Córdoba*, Salamanca, 1980, pág. 328. GARRAMIOLA, E.: *Guía de Montilla*. Salamanca, 1982. Pág. 129. AA.VV. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1981. Hasta el momento se han publicado siete tomos. MORENO, F.-NIETO, M.: *Eucharistica cordubensis*. Catálogo de la Exposición, Córdoba, 1993, págs. 25 y 104-105. CRUZ VALDOVINOS, J.M.: «Platería». En *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Cátedra, Madrid, 1994, pág. 105. IDEM.: «Platería». En *Las artes decorativas. II*. Summa Artis, vol. XLV**. Madrid, 2000, pág. 569-570. NIETO CUMPLIDO, M.: «El Tesoro». En *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, págs. 617-658. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R.: «Acetre» en *El arte de la plata y las joyas en la España de Carlos V*. Catálogo de la exposición. Madrid, 2000, pág. 231.

5 Fundamental para nuestro trabajo ha sido la colección de fichas documentales recogidas en su día por D. José de la Torre y del Cerro, entre las que figuran numerosas referencias a este platero. Cfr. *Registro documental de plateros cordobeses*. Edición a cargo de Dionisio Ortiz y Mª J. Rodríguez. Córdoba, 1983.

6 AHPC 1563 Oficio, 36, Legajo 9258 P. Gonzalo Fernández de Córdoba. Citado por DE LA TORRE, J: *Registro....* Córdoba, 1983, pág. 35. En este documento declara tener en torno a los veinticuatro años, por lo que puede establecerse su nacimiento alrededor de 1539-1540. Desgraciadamente no se ha conservado en el archivo parroquial del Sagrario el Libro de Bautismos correspondiente a esos años, lo que nos ha impedido ofrecer la fecha exacta.

En 1561 se fecha su obra más temprana, el acetre de la catedral, y a partir de entonces se sucederán los encargos a lo largo de toda su vida. En torno a 1572 contrajo matrimonio con María de Yllanes y fruto de esa unión fueron sus seis hijos, nacidos entre 1573 y 1587⁷. Aunque en 1603 redactó su testamento, siguió recibiendo encargos, prolongándose su vida laboral hasta 1609, fecha de su muerte⁸. De sus manos salieron tanto obras profanas como sagradas, aunque sólo éstas han llegado hasta nosotros, mostrándonos una variada tipología, realizadas en plata en su color y en plata dorada con adornos de esmalte.

Por lo que atañe a su formación artística, nada se sabe con certeza, pues se desconoce el taller al que estuvo ligado y si realizó el examen preceptivo ante las autoridades gremiales. Por los años en que debió iniciarse en el oficio, en la década de 1550, había en la ciudad varios talleres destacados y en cualquiera de ellos pudo formarse; sin embargo nos inclinamos preferentemente por dos: el de Diego Fernández el Rubio, padre de Sebastián de Córdoba, que luego sería su socio, o el de Diego de Alfaro, que era el platero del obispo Austria⁹.

En el estado actual de las investigaciones, resulta bastante problemático pronunciarse sobre esta cuestión, dados los escasos datos de que se dispone. Y este pronunciamiento es aún más complicado en el caso de Diego de Alfaro. En efecto, este maestro fue el artífice que más obras realizó por encargo del ilustre prelado don Leopoldo de Austria, que ocupó esta sede desde 1541 a 1557 en que falleció¹⁰. Según Cruz Valdovinos, Alfaro se marchó a Sevilla en fecha no conocida, entrando al servicio del obispo don Antonio Valdés (1555-1562). No obstante, es de suponer que el platero permanecería en Córdoba mientras vivió don Leopoldo, por lo que la ida a Sevilla debió ser en fecha posterior al óbito, y que ese traslado no fuera de carácter definitivo¹¹.

Si damos por válida esta hipótesis, y si aceptamos la posibilidad del aprendizaje de Rodrigo de León en su taller, habría que concluir que el citado artista pudo

7 No consta el acta matrimonial del platero en los Libros de Matrimonio de la parroquial del Sagrario correspondientes a esos años, lo que parece indicar que la novia pertenecería a otra collación y sería allí donde se celebraría el enlace. Sí se conservan, en cambio, las partidas de bautismo de sus seis hijos: *María* (1573) A.P.S. Libro de Bautismos de 1571-1578. Fol. 67. *Ana* (1578), Libro de Bautismos de 1578-1584. Fol. 15; *Francisca* (1582), Fol. 198; *Rodrigo* (1580), Fol. 136vº, y *Andrés* (1583), Fol. 280; y finalmente, *Lucía* (1587), Libro de Bautismos de 1584-1604, Fol. 161.

8 Constan en su inventario de bienes, fechado en 1609, varias obras que estaba sin acabar para diversas iglesias de la ciudad y provincia. Cfr. AHPC, Oficio 29, Gonzalo Fernández de Córdoba, Legajo 10760 P, fol. 598-599vº. Cit.: DE LA TORRE, J.: *Registro...*, pág. 102.

9 En varias ocasiones se nombra a este artífice como «platero de Su Señoría». Así aparece en la partida baustimal de su hijo Salvador, fechada el 11 de agosto de 1552. A.P.S.. 1552, *Libro de Bautismos*, 1550-1559.

10 Para la vida del prelado véase GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo de los Obispos de Córdoba*. 2 vols., Córdoba, 1778.

11 CRUZ VALDOVINOS, J.M.: «Platería». En *Artes Decorativas*. II pág. 569. Como se dice ut supra, el año 1552 el artífice está viviendo en esta ciudad.

permanecer allí al menos desde 1550-52 hasta 1557, año de la marcha de Alfaro a la capital hispalense, cuando Rodrigo de León ronda los dieciocho años de edad.

Pero no ha de descartarse que el aprendizaje de nuestro artista pudo también haber tenido lugar junto a Diego Fernández Rubio I, un platero de prestigio, con taller abierto hasta su muerte en 1570¹². Este platero fue, además, jefe de una dinastía de artífices, pues hijos suyos fueron, Sebastián de Córdoba y Diego Fernández II, quienes a su vez también tendrán hijos dedicados al oficio.

Por razones que no conocemos, Rodrigo de León y Sebastián de Córdoba constituyeron una sociedad laboral, que ya era una realidad en 1577 como se verá más adelante, y que permanecerá vigente hasta la muerte de Sebastián¹³. Antes de que ambos se asociaran, Sebastián de Córdoba había trabajado como colaborador de su padre, quedando a su cargo la terminación de los trabajos que Diego Fernández I dejó inconclusos a su muerte. Cabe, incluso, la posibilidad de que Rodrigo de León se incorporase al taller de Fernández a raíz de la marcha de Alfaro a Sevilla, no como aprendiz sino en calidad de oficial y que permaneciese allí al menos hasta 1560 ó 1561, año en el que ya constan labores en solitario.

Esta actividad conjunta se centraba especialmente en las obras de gran formato, sin que ello fuera obstáculo para que, por separado, ambos plateros contratasen otras obras de menor cuantía y peso, si bien hay que decir que la producción conocida hasta ahora de Sebastián es bastante menor que la de Rodrigo. En realidad son muy escasos los datos que se tienen de Sebastián de Córdoba. Sabemos que fue hijo, hermano y padre de plateros, pero se desconocen sus fechas de nacimiento y muerte. Tampoco se sabe cuándo y con quién contrajo matrimonio ni el número total de hijos que tuvo. Respecto a su formación parece evidente que ésta debió tener lugar en el taller paterno, cuya jefatura y cartera de clientes pasaron a su poder al morir su padre, como parece confirmarlo el hecho de que en 1571 el Cabildo catedralicio le diera en arrendamiento por dos vidas las casas taller que había tenido su padre en la Platería¹⁴.

Tampoco abundan las noticias en relación con su producción artística. Constantemente documentalmen- te diversos trabajos para iglesias de la provincia, que en la mayoría de los casos han desaparecido; en contrapartida, se han conservado piezas marcadas que no están documentadas, como sucede con las crismas de Espejo, el acetre de Cabra y el cáliz para Fuente Obejuna¹⁵. Con respecto a esta última pieza,

12 Sobre esta familia consúltese DABRIO GONZÁLEZ, M.T.: «Diego Fernández, un platero cordobés de seis cabezas». En *Estudios de platería*. Murcia, 2001, pág. 62-67.

13 Aunque no hemos podido hallar su testamento ni confirmar su defunción, en 1589 ya había fallecido, pues Rodrigo de León da poder a Diego Fernández, hijo del platero, para que se encargue del cobro de una deuda conjunta. Cfr. AHPC. Oficio 22, Legajo 36, Alonso Rodríguez de la Cruz, fol. ilegible. Cit. DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro...* pág. 69.

14 A.C.C. *Actas Capitulares*. Libro 20, 1568-1572. Folio 170vº.

15 ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones...* pág. 67. VENTURA GRACIA, M.: *Orfebrería de la parroquia de San Bartolomé de Espejo*. Espejo, 1989, pág. 21, lám. 54. AA.VV. *Catálogo...* T. III, pág. 187.

si como se dice está fechada en 1595, no creemos que pueda ser obra suya, ya que según se ha dicho, el platero ya había muerto en 1589.

Este escueto repertorio no permite, de momento, abordar su análisis estético con la suficiente profundidad; por lo conservado, puede decirse que prefirió el grabado como técnica y los motivos fantásticos, entrelazados con cintas planas, como ornamento.

LAS OBRAS CATEDRALICIAS

Según ha documentado el canónigo Nieto Cumplido, Rodrigo de León consta como el primer platero que desempeñó el cargo de maestro mayor de la catedral, al menos desde 1581 hasta su muerte en 1609¹⁶. Esa circunstancia motivará en buena medida que entre sus principales clientes figuren los sucesivos prelados de la sede y los miembros del Cabildo catedralicio.

Precisamente, en el inventario de sus bienes aparecen consignadas varias partidas en este sentido; en efecto, se mencionan los trabajos que había hecho para la iglesia de san Lorenzo por encargo del visitador de fábricas don Alonso Pérez de Valenzuela, los cuales ya obraban en poder del tesorero del Cabildo don Tomás de Franques. Así mismo figuran otras labores que no se especifican, encargadas por diversos canónigos de la catedral cordobesa y que aún en esa fecha no le habían sido abonadas totalmente. Además, en 1581 había autorizado a terceros para cobrar de los bienes del obispo don Martín de Córdoba y Mendoza lo que aún le debían «sobre las piezas de plata labradas que yo le hice». Lo mismo se repite en 1586, esta vez en relación con los bienes del obispo don Antonio de Pazos, para el que había realizado también varias piezas «de plata que le hice labrada y me manda pagar por su testamento»¹⁷. Como puede verse, en ambos casos se desconoce cuál fue la naturaleza y la envergadura de los trabajos, aunque en lo referente al obispo Pazos se hace constar que lo adeudado ascendía a más de 98.000 maravedises.

También trabajó Rodrigo de León para otros dos obispos cordobeses, don Diego de Álava y don Bernardo de Fresneda, cuyos encargos, por fortuna, se conocen y según parece se abonaron a su debido tiempo como ahora se verá.

Aparte de estas obras concretas, en su calidad de platero mayor, era también de su competencia la realización de otras muchas labores que no siempre resultan fáciles de calibrar; unas veces afectaban sencillamente a la limpieza y conservación de los objetos existentes, es decir lo que podríamos denominar labores de mante-

16 NIETO CUMPLIDO, M.: «El Tesoro» En *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, pág. 624.

17 AHPC, 1603, Oficio 22, Legajo 12432 P. Alonso Rodríguez de la Cruz., sin foliar. IDEM, 1609, Oficio 29, Legajo 10760 P. Gonzalo Fernández de Córdoba, fol. 598-599v°. Edt: DE LA TORRE, J.: *Registro...* pág. 90 y 102. AHPC, 1581, Oficio 4, Legajo 631, Miguel Jerónimo, fol. 169v°-170. AHPC, 1586, Oficio 4, Legajo 640, Miguel Jerónimo, fol. 1049. Cfr. Idem, pág. 58 y 64.

nimiento, de las que por lo general no queda constancia documental; en otras, eran labores de supervisión y control del ajuar litúrgico de las parroquias de la ciudad¹⁸. Únicamente cuando afectaba a empresas de mayor envergadura se procedía a fijar las condiciones por escrito y a su posterior refrendo ante escribano público, siendo también frecuente en estos casos que se incluyera alguna mención al respecto en las actas capitulares.

Pretendemos, pues, fijar nuestra atención en los trabajos realizados por el maestro, en solitario o en sociedad con Sebastián de Córdoba, para la catedral cordobesa, que fueron financiados por el Cabildo, por los obispos o por donantes particulares.

ACETRE

En el estado actual de la investigación, es ésta la pieza más temprana del artífice, no sólo entre las conservadas en el tesoro catedralicio, sino de toda su producción hasta ahora conocida. Este hermoso ejemplar se adorna con las armas del obispo don Diego de Álava y Esquivel y lleva en sendas cartelas las fechas de 1561 y 1562. El citado prelado, que lo había sido antes de Ávila y Astorga, llegó a este obispado en 1558, permaneciendo en él hasta 1562, lo que nos lleva a suponer que el acetre debió ser una de sus últimas donaciones a la catedral¹⁹. Luce asimismo otro escudo que ha sido identificado por Nieto Cumplido con el del obispo don Fernando González Deza (1398-1424), lo que lleva al historiador a suponer que acaso se empleara en él la plata de alguna obra ya deteriorada financiada por este prelado²⁰.

Como ha sido puesto de relieve en varias ocasiones, es una pieza de extraordinaria calidad técnica y gran belleza formal, además de ser uno de los escasos ejemplos andaluces de esta tipología y de estos años que ha llegado hasta nosotros²¹. Luce una rica ornamentación «al romano», que pone de manifiesto el conocimiento que el platero tenía del nuevo lenguaje. Como señala el profesor Sánchez-Lafuente, la forma de crátera que define a este acetre evidencia su vinculación manierista, al igual que el repertorio ornamental, extraído con toda seguridad de

18 Consta que en 1581 el Cabildo catedralicio adeudaba al platero 117.000 maravedíes «de ciertas obras que había hecho para servicio de ella». Véase NIETO CUMPLIDO, M.: Op. Cit., pág. 624-625.

19 RAMÍREZ DE ARELLANO, T.: *Paseos por Córdoba*. Pág. 586. Sucedió en la sede a don Leopoldo de Austria.

20 NIETO CUMPLIDO, M.: Op. Cit. pág. 633. El acetre tiene además otro escudo que, de momento, no ha podido ser identificado.

21 Con motivo de los actos celebrados en honor del emperador Carlos, la obra ha formado parte de la Exposición *El arte de la plata y las joyas en la España de Carlos V*, Madrid, 2000, en cuyo catálogo, pág. 231, n° 91, cuenta con un excelente estudio realizado por el doctor Sánchez-Lafuente Gémar.



Rodrigo de León. Acetre. 1561-1562. Catedral de Córdoba.

estampas y grabados²². A este respecto hemos de señalar que en el inventario de los bienes dejados por el maestro se consigna un número considerable de dibujos y estampas, lo que indica que el platero utilizaba con frecuencia este recurso.

El acetre tiene pie circular con cuerpo convexo decorado con pequeños motivos vegetales, enmarcado entre anillos lisos. La superficie de la crátera se adorna con mascarones separados entre sí por hermas canéforas entre las que se deslizan pabellones colgantes y trofeos, constando allí las fechas de la obra. La banda superior ofrece una apretada decoración de grutescos entre los cuales aparecen los tres escudos episcopales. La misma exuberancia ornamental se aprecia en el asa, decorada con figuras monstruosas, rematando los extremos con cabezas femeninas veladas.

La pieza es verdaderamente sorprendente por diversos motivos. En primer lugar, si nos fijamos en su decoración, hemos de señalar que revela la mano de un artífice de gran calidad, buen conocedor del oficio y hábil en el manejo del cincel, el buril y el torno. Y esa calidad resulta aún más sorprendente si prestamos atención a las fechas que luce el acetre, cuando Rodrigo de León ronda los 24 de edad²³, lo cual, sin ser algo extraordinario para la época, denota al menos un grado de experiencia que nos lleva a suponer que, antes de ésta, debió realizar otras obras, hoy desconocidas. Pero aún puede resultar más admirable el hecho si se compara esta pieza con la producción que salía por entonces de los talleres cordobeses. Efectivamente, no conocemos por ahora otra obra en la que se haya empleado un lenguaje ornamental de estas características, con claro predominio de motivos fantásticos, sin alusiones sacras, como cabría esperar de una pieza destinada al culto catedralicio.

En cambio, el acetre que comentamos se decanta abiertamente por el lenguaje manierista de inspiración mitológica, que pone en evidencia el contacto con modelos extranjeros y desde luego, un perfecto conocimiento del oficio, lo que indudablemente resulta destacable en un artista recién iniciado en el oficio como maestro. Todo lo anteriormente expuesto, y en tanto no hallemos otra pieza contemporánea de semejantes características, nos lleva a plantear la siguiente hipótesis: dado que las marcas del platero aparecen sólo en el pie y se hallan muy frustras, cabría la posibilidad de que su intervención fuese parcial, y que el grueso de la obra hubiera sido realizado por otro maestro, del que desgraciadamente no se ha encontrado marca. No obstante esperamos que investigaciones posteriores nos permitan dar una explicación satisfactoria de la génesis y creación de una de las piezas más sugestivas que conserva el Tesoro de la Catedral de Córdoba.

22 El autor alude expresamente a las estampas surgidas a partir de las creaciones de Primaticcio y Rosso para Fontainebleau, sin olvidar el variado repertorio de grutescos tan familiar a los artistas españoles. Véase *Op. Cit.* nº 91, pág. 231.

23 Como ya se dijo, en diciembre de 1563 declara ser mayor de 23 años y menor de veinticinco. Véase nota 6.

Sea como fuere, no volveremos a encontrar en la producción del platero otra obra de similares características; de hecho, cuando de nuevo recibió el encargo de realizar otro acetre, recurrió a una ornamentación más sencilla y localizada, como puede verse en el acetre de San Nicolás de la Villa²⁴. No obstante, es probable que la reducción ornamental no fuera solamente fruto de un cambio estético, sino que acaso fuera debido también a un presupuesto menos generoso que el empleado en el ejemplar catedralicio.

PEANA Y ANDAS DE LA VIRGEN DE VILLAVICIOSA

La Catedral de Córdoba conserva entre sus más preciadas joyas una pequeña imagen mariana conocida por la advocación de Virgen de Villaviciosa, que en la actualidad se venera en el altar mayor. Según relata Ramírez y de las Casas-Deza, a finales del siglo XV o comienzos del XVI, un pastor robó la citada imagen de la villa portuguesa de Villaviciosa y la trajo hasta la serranía cordobesa donde le edificó una ermita «en el paraje nombrado Gamonosas»²⁵, posteriormente denominado también Villaviciosa. Muy pronto se inició la costumbre de traer procesionalmente a la Virgen desde su ermita hasta Córdoba para implorar su protección frente a las calamidades climatológicas que con tanta frecuencia se padecían en épocas pasadas. El agradecimiento de los Cabildos civil y eclesiástico por la protección mariana se tradujo en la financiación de joyas y alhajas diversas, destinadas a su exorno y a engrandecer los cultos durante sus estancias en Córdoba.

Las idas y venidas de la imagen a lo largo del siglo fueron numerosas, alternándose las estancias de la misma en Villaviciosa y en la capital. Sin embargo, cada vez se fueron alargando más las permanencias de la Virgen en la ciudad y, en consecuencia, se fueron espaciando los retornos a su ermita serrana, hasta que la Virgen de Villaviciosa quedó de manera definitiva en la catedral²⁶.

Precisamente en 1576 la Virgen fue traída nuevamente a la ciudad con la intención de hacer rogativas para aliviar la fuerte sequía que soportaban los ciudadanos. La estancia de la imagen en la Catedral se prolongó por espacio de tres años. Por entonces regía la sede cordobesa el franciscano fray Bernardo de Fresneda; este obispo había sido confesor de Felipe II a quien había acompañado a Inglaterra y después, en 1570 a Córdoba, ciudad de la fue designado obispo en 1571²⁷.

24 RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Inventario...* pág. 239. SEQUIEROS PUMAR, C.: *Estudio histórico-artístico de la iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*. Córdoba, 1987, pág. 150. Ninguno de los autores citados da una cronología segura de la pieza; por nuestra parte creemos que pudo labrarse hacia 1600.

25 RAMÍREZ Y DE LAS CASAS-DEZA, L. M.: *Descripción de la iglesia Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1868, pág. 115-116.

26 RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Inventario...* pág. 117-118.

27 GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo...* T. II, pág. 503 y 484 y ss.



Rodrigo de León y Sebastián de Córdoba. 1577. Virgen de Villaviciosa. Catedral de Córdoba.

Fray Bernardo fue un gran devoto de la Virgen de Villaviciosa, y quizá por ese motivo quiso engrandecer la imagen, costeando de su peculio un revestimiento y una peana de plata²⁸. También el Cabildo de la ciudad se involucrará en el deseo de embellecer y engrandecer a la bendita imagen. El 16 de septiembre de 1577, reunidos capitularmente y con asistencia del propio prelado, se acordó encargar a los mismos artífices Rodrigo de León y Sebastián de Córdoba la realización de unas andas de plata, cuyo coste se estipuló en cuatro ducados por marco, fijándose un peso final en torno a los 100 marcos y un plazo de entrega de seis meses²⁹. Asimismo, quedó acordado que debían dorarse ciertas zonas del conjunto y que habían de lucir en ellas las armas reales y el escudo de la ciudad. En sucesivos cabildos celebrados a lo largo de 1578 se siguieron tratando asuntos diversos relacionados con este encargo, que se estrenó finalmente el 14 de septiembre de ese mismo año³⁰.

Estas andas se fueron deteriorando con el tiempo y el desuso, de modo que en 1731 el Cabildo municipal decidió autorizar la fundición de las mismas y el empleo de la plata resultante en otros objetos de culto, encomendando el trabajo al platero Juan Sánchez Izquierdo³¹.

Como es lógico suponer, a partir de 1577 cambiará radicalmente el aspecto de la imagen, que pierde su apariencia medieval para convertirse en una imagen renacentista. Los trabajos se encomendaron a los plateros Sebastián de Córdoba y Rodrigo de León en 1577, acordándose que la labor se pagaría por tasación de expertos, nombrándose para tal fin al platero Lorenzo de Córdoba³². Aunque se tiende a considerar que la intervención de Rodrigo de León en esta obra fue de mayor envergadura, no puede olvidarse que se trata de una obra de colaboración en la que no está perfectamente delimitada la parte que correspondió a cada uno; no obstante es un aspecto que pretendemos aclarar en un futuro trabajo.

Según consta en el citado documento, ambos artífices habían realizado «...una basa y una peana de plata para el servicio de la imagen de Nuestra Señora de Villaviciosa», pero no se hace ninguna mención al revestimiento de la imagen. Sin

28 GÓMEZ BRAVO, J.: *Catálogo...* T. II, pág. 503. La peana lleva por delante estas inscripciones: [derecha] DIO ESTA/PEANA EL ILUS/TRISIMO Y REBERE/NDISIMO SEÑOR DON FR/AY BERN/ARDO DE/ FRESNEDA [izquierda] A ONOR/I GLORIA DE LA BEN/DITISIMA/IMAGEN DE NUES/TRASE/ÑORA DE/ BILLA/BICIOSA. Por la parte de atrás dice: [izquierda] OBISPO DE CÓRDOBA Y DEL CONSEJO DE SU MAJESTAD Y SU CONFESOR. [derecha] SIENDO ELECTO ARZOBISPO DE ÇARAGOZA AÑO DE 1577 AÑOS.

29 MERINO CASTEJÓN, M.: *Estudio del florecimiento...* pág. 69.

30 Ibidem, pág. 71.

31 VALVERDE, M-RODRÍGUEZ, M.J.: *Platería Cordobesa...* pág. 187. Según las Actas Capitulares, la Catedral había hecho nuevas andas y ya no se usaban las municipales. Idem, pág. 221. Sin embargo, Nieto Cumplido no hace ninguna referencia a tales andas ni las menciona entre los objetos robados en la Catedral en diferentes momentos. Cfr.: *La Catedral...* pág. 454.

32 AHPC. 1577, Oficio 4, Miguel Jerónimo, Legajo 624 bis, fol. 1092 y vº. La primitiva imagen quedó oculta por la nueva estructura argénte, Cfr. NIETO, M.: *La Catedral de Córdoba*, págs. 453-454.

embargo, en las Actas Capitulares de la catedral consta que el obispo entregó al Cabildo el 23 de septiembre de 1577 «...cierta escritura de la investidura y peana de plata que su Señoría hizo a la imagen de Nuestra Señora de Villaviciosa haciendo al Cabildo administrador y guardor (*sic*) de las cosas, la cual escritura pasó ante Miguel Jerónimo, escribano público de Córdoba»³³.

Aunque no existe prueba documental concluyente sobre si los plateros hicieron o no el revestimiento de la imagen, parece bastante probable que así sucediese. Ramírez de Arellano recoge la existencia de la marca de Rodrigo de León en el cuerpo de la Virgen, sin embargo Ortiz Juárez no dice nada al respecto³⁴.

Estas joyas causaron sin duda gran admiración entre los fieles, hasta el punto de que los cofrades de la localidad de Villaviciosa solicitaban anualmente al Cabildo la cesión de éstas para que la Virgen las luciese durante su fiesta septembrina. Así consta en 1579 y 1580 en la petición que dirigen a los canónigos solicitando que «cuatro cantores fuesen a celebrar la fiesta que se hace en su ermita el domingo 11 de este mes y así mismo se diese la investidura de plata y peana de la imagen como es costumbre». Generalmente se accedía al préstamo de los cantores, pero se mostraba más reticencia en lo relacionado con la peana y el revestimiento, lo que parece indicar que, por lo menos al principio, éste no era fijo, sino provisional³⁵.

Los revestimientos que lucen la Virgen y el Niño se ajustan cabalmente a los cánones estéticos imperantes en la escultura del momento; las telas dibujan la anatomía reduciendo el volumen de la figura a lo imprescindible para albergar en su interior a la imagen medieval. De ahí que el Niño muestre una disposición poco frecuente en las representaciones marianas del Quinientos. Ramírez de Arellano ya reparó en ese detalle señalando que «...el Niño está sentado sobre el hombro izquierdo de su madre y ésta lo sostiene con la mano»³⁶. La imagen de la Virgen original apoyaba al Niño sobre el brazo izquierdo y arqueaba el cuerpo, pero esa posición difiere de la que presenta en la actualidad, por lo que puede colegirse que la talla primitiva sufrió algunos reajustes para su adaptación al nuevo aspecto³⁷.

33 Es evidente que se refiere al protocolo citado en la nota anterior. ACC. *Actas Capitulares* 1577-1579, Libro 23, s/f. Como en otras ocasiones en que el obispo asistía a cabildo, se avisó previamente a los canónigos de esta visita y del objeto de la misma.

34 ORTIZ JUÁREZ, D.: «Tres imágenes catedralicias de la Virgen hechas en plata». BRAC, n° 100, 1979, pág. 149. Describe el atuendo como propio del XVI pero no dice nada respecto al autor. Sí menciona en cambio las marcas en la peana, véase pág. 150. Tampoco nosotros hemos detectado en la figura mariana la presencia de marcas; las que conserva la peana se hallan muy perdidas, resultando difícil su lectura.

35 Véase al respecto ACC. *Actas Capitulares*, 1579-1580, Libro 24, folio 26v°. *Actas Capitulares*, 1580-1582, Libro 25, folio 20. *Actas Capitulares*, 1579-1580, Libro 24, folio 26v°. Los designados en esta ocasión fueron Juan de Morales, tiple, Martín del Castillo, contralto, Alonso de Avila, tenor y Luis de Vega contrabajo.

36 RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Inventario...* pág. 118.

37 La primitiva imagen sólo la conocemos por la fotografía publicada por Nieto Cumplido en 1998, pág. 453. Nos parecen transformados los rostros de ambas imágenes, aunque no tenemos datos seguros al respecto. Ya Ortiz Juárez señaló en su momento que la cabeza del Niño era de «autenticidad sospechosa». Cfr. «Tres imágenes...», pág. 149.

Los deseos por parte del obispo de renovar la venerada imagen pudieron obedecer a varias razones: de un lado, el estado de conservación de ésta, probablemente muy deteriorada por los continuos trasiegos y cambios climatológicos bruscos a los que era sometida. Por otro, hemos de pensar que el prelado era hombre acostumbrado a la vida en la Corte, habituado al entorno real más cercano, y ello sin duda ninguna hubo de influir en sus gustos estéticos. La imagen de Villaviciosa era una talla medieval, completamente desfasada para los cánones que regían por entonces en la Corte, donde imperaba el gusto italiano de los Leoni y los aires romanistas traídos directamente de Italia por artistas españoles, como Gaspar Becerra.

No sabemos si en algún momento el prelado se planteó la sustitución de la obra medieval por otra acorde con los tiempos; acaso la idea pareció demasiado atrevida al mismo fray Bernardo, quien prefirió optar por una solución intermedia, dando así un nuevo aire a la imagen mediante la envoltura argéntea realizada por dos maestros de reconocido prestigio en la ciudad.

Por lo que se refiere a la peana, no hay dudas de su autoría; presenta las marcas de Rodrigo de León y de Sebastián de Córdoba, así como la del contraste Alonso Sánchez. El conjunto se compone de una basa y una peana en forma de templete sobre el que se alza otra peana de nubes con media luna y dos ángeles arrodillados que flanquean a la Virgen. Ramírez de Arellano, al comentar esta obra se refiere a la peana en términos elogiosos, considerándola como una obra «muy bella, de carácter greco-romano con bellísimos relieves levantados a golpe». Todo el conjunto descansa en otra peana bulbosa de plata en su color, realizada en 1699³⁸.

La basa renacentista, de planta cruciforme, con mayor desarrollo del eje transversal, se dispone a modo de elevado zócalo, con las caras adornadas por relieves en los que se narra la llegada de la imagen desde tierras lusitanas a Córdoba y los milagros por ella realizados; en el lado principal de la misma luce el escudo episcopal de don Bernardo. Los brazos laterales de esa cruz sirven de soporte a dos pequeñas esculturas que representan a San Francisco y al donante de la obra, el obispo Fresneda, también con el hábito de la orden franciscana. Ambos han sido representados de rodillas, San Francisco con los brazos abiertos y el obispo en actitud orante, con la mitra depositada en el suelo junto a él.

La peana propiamente dicha se ha concebido en forma de templete adintelado, repitiendo en planta la disposición de la basa. Las caras se articulan como si se tratase de fachadas edilicias, dispuestas en dos planos, con la zona central resaltada y flanqueada por parejas de columnas de tipo toscano y canon muy alargado. El plano de fondo se soluciona como las calles de un retablo, con hornacinas que albergan figuras bíblicas surmontadas por recuadros con textos, de modo que se compensan las alturas.

38 RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Inventario...* pág. 154. Con respecto a la segunda peana, se limita a decir que se desconoce su autoría y que es del mal gusto».

Es interesante señalar que ese mismo recurso de resaltar el frente y retrasar los laterales, había sido empleado a comienzos de ese mismo año por Hernán Ruiz III en el Monumento del Jueves Santo para la Catedral, aunque el platero no respetó los cánones del arquitecto. Parte de la estructura forma hoy el retablo de la parroquia del Salvador de la localidad cordobesa de Peñarroya-Pueblonuevo. El conjunto remata con un entablamento canónico desprovisto de ornamentación. Cada una de las caras del templete luce una escena en relieve alusiva a la vida de la Virgen: Presentación en el templo, Anunciación, Nacimiento y Adoración de los pastores y de los Reyes. Para Nieto Cumplido, la temática mariana empleada en el adorno de la peana, así como la disposición de ésta, a manera de templete, constituyen un claro símbolo de María como templo del Espíritu Santo³⁹.

Se trata, sin ningún género de dudas, de una de las piezas de mayor envergadura salidas de las manos de estos artífices, y, de momento, la única en la que utilizan figuración exenta. Efectivamente, en la producción conservada de ambos no abundan los adornos figurativos, ni tampoco los relieves historiados, aspectos que concurren en la obra que estamos analizando.

Por lo que se refiere al programa iconográfico que se desarrolla en esta obra, marcadamente mariano, pueden hacerse varias consideraciones. En primer lugar hay que mencionar las figuras bíblicas que adornan el templete, que van acompañadas de la correspondiente frase con alusiones marianas, extraída del Antiguo Testamento; luego hay ocho escenas que narran la historia de la imagen y finalmente cuatro relieves de la vida de la Virgen.

Con respecto a las ocho escenas y a sus posibles fuentes de inspiración, es muy probable que tanto Rodrigo de León como Sebastián de Córdoba, al igual que sus conciudadanos, conocieran perfectamente la historia de la milagrosa imagen, cuya devoción había arraigado hondamente entre los cordobeses. También es más que probable que asistieran a los cultos y procesiones que se hacían en su honor, máxime si se tiene en cuenta que eran parroquianos de esa collación, de modo que todo lo relacionado con la imagen debía ser para los artistas bastante familiar. No obstante, es posible que contasen con el asesoramiento de un mentor, de una persona de suficiente preparación para evitar cualquier error que pudiera deslizarse en la realización del trabajo. Este inspirador pudo ser muy bien alguno de los canónigos, o incluso el propio prelado, dada la devoción que éste sentía hacia la pequeña imagen; sin embargo, no debemos olvidar a Ambrosio de Morales, una de las más ilustres personalidades cordobesas del momento, quien dos años antes había redactado el informe de autenticación de las reliquias de los mártires halladas en San Pedro, y años después sería el mentor del programa

39 NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral...*, pág. 454. Desconocemos cuándo fue realizada la peana con nubes y ángeles sobre la que actualmente descansa la imagen, pero las proporciones y la estética de los ángeles nos inclinan a considerarla posterior. Cfr.: RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Inventario...* pág. 154.

iconográfico del Sagrario catedralicio⁴⁰. Tanto los personajes bíblicos cuanto los textos explicativos encajan bastante bien en el contexto humanístico que por entonces se vivía en la ciudad.

Por lo que se refiere a las figuras, responden a dos tipos: exentas, como las de San Francisco, el Obispo Fresneda y las Virtudes, y de altorrelieve, ubicadas en las hornacinas de la peana y en los lados menores del templete. Las del Santo y el donante muestran un trabajo más esmerado y mejor conservación; el primero se ajusta al modelo iconográfico estigmatizado, y en el interior lleva la fecha de 1577. El prelado, por su parte, presenta en el rostro y cabeza evidentes rasgos de retrato, tales como nariz aguileña, mejillas enjutas, calvicie.

Los personajes bíblicos, que se identifican con David, Salomón, Jeremías y Moisés, guardan evidentes semejanzas con modelos escultóricos contemporáneos, palpable en los contrapostos, las poses forzadas y la tensión de los rostros, que evocan aires berruguetescos. Las caras laterales de los resaltos y pedestales también se adornan con diferentes figuras de virtudes, dando lugar así a un importante conjunto de imagería, lo que no es ciertamente habitual en ese periodo en la platería cordobesa.

En conclusión, el conjunto argenteo formado por la peana y revestimiento de la Virgen de Villaviciosa constituye no sólo una de las aportaciones más destacables de la platería cordobesa del siglo XVI, sino también una prueba fehaciente de la calidad de las obras salidas de las manos de Rodrigo de León, que justifica con largueza la fama que el maestro alcanzó en su tiempo.

PORTAPACES DEL DUQUE DE SEGORBE

En 1581 don Diego Fernández de Córdoba, duque de Segorbe y Cardona, marqués de Comares y señor de la villa de Lucena, donó a la Catedral de Córdoba una pareja de portapaces, dedicados uno a la Incredulidad de Santo Tomás y el otro a la Asunción de la Virgen⁴¹. No sabemos a ciencia cierta si hubo un acontecimiento especial que motivara tal donación, o si bien se trató solamente de un gesto de magnanimidad del duque para con el Cabildo catedralicio, con el que mantenía buenas relaciones⁴². A este respecto, Nieto ha apuntado que la donación

40 RAYA RAYA, M. A.: *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, pág. 221. PÉREZ LOZANO, M.: «Los programas iconográficos de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8, 1991, pág. 57 y ss.

41 RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Inventario...* pág. 154.

42 En septiembre de 1580 el cabildo cordobés comisionó al canónigo don Pedro Fernández de Valenzuela para que se trasladase a Lucena a dar la bienvenida al duque «por haber mucho tiempo que estaba ausente». Cfr. A.C.C.. *Actas Capitulares*, 1580-1582, Libro 25, folio 21. Este mismo canónigo apadrinará en 1587 a Lucía, la última hija de Rodrigo de León. A.P.S. *Libro de Bautismos* 1584-1604, 1587, fol. 161.



Rodrigo de León. Portapaz de la Asunción. 1581. Catedral de Córdoba.



Rodrigo de León. Portapaz de Santo Tomás. 1581. Catedral de Córdoba.

pudo ser en agradecimiento al Cabildo por haber asistido al entierro de su padre en el monasterio de Valparaíso⁴³.

Pero el proceso de realización de estas hermosas piezas se remontaba a diez años atrás. Efectivamente, según testimonio del propio platero, el encargo le había sido encomendado en 1571, con arreglo a ciertas condiciones que habían sido estipuladas en la villa de Lucena. De acuerdo con eso, quedaba establecido que los portapaces debían llevar el escudo de armas del duque realizado en esmalte y había de estar todo labrado con «un romano abultado con alguna cuerda en blanco». Además se especificaba cuidadosamente la iconografía de cada uno de ellos, puesto que se indica que uno «ha de llevar la imagen de Cristo con la de santo Tomás con los dedos puestos en la llaga y con otras cuatro figuras de Apóstoles», mientras que en el segundo habría de representarse «la Asunción de Nuestra Señora como está en la portapaz de San Jerónimo»⁴⁴.

El pago de las piezas se estableció por tasación de expertos, fijándose un plazo de ejecución de tres meses. Sin embargo estos plazos no se cumplieron y en 1578 aún no habían sido entregados al cliente. El 5 de febrero de ese año don Lope de Gálvez, que estaba al servicio del duque, se personó en el taller del artífice para llevarse los portapaces, encontrándose que éstos no estaban todavía acabados. Aunque las razones de esta dilatada demora en la realización no constan de manera explícita en el documento, resulta bastante probable que fueran de índole económica, pues Rodrigo de León se compromete a terminarlos en tres meses si se le abonaban por «la parte de su Excelencia treinta mil maravedís luego de contado», respetando en todo las condiciones pactadas en su día. Como avalista del platero figura Hernán Ruiz III, a la sazón maestro mayor de la Catedral⁴⁵.

Ambas piezas presentan idéntica estructura y se ajustan al modelo de retablo que se generaliza en nuestro país en el siglo XVI, donde, en palabras de la Dra. Sanz Serrano, «no faltan columnas abalaustradas, acanaladas o decoradas ni fallan tampoco los temas decorativos del Renacimiento»⁴⁶. Los ejemplares cordobeses se componen de banco con resaltes, columnas acanaladas de tipo toscano y sobre éstas entablamento y frontón triangular. El espacio central forma un arco de medio punto en cuyo interior se aloja la correspondiente escena. La decoración se compone básicamente de elementos figurativos y de esmaltes, además de los escudos de armas del donante, presentes en los cuatro resaltes. Hay que destacar la abundante presencia de esmalte, material de uso relativo en zonas andaluzas pero

43 NIETO CUMPLIDO, M.: *La catedral...* pág. 647.

44 A.H.P.C. 1578, Oficio 4, Legajo 25, Miguel Jerónimo, Folios 124vº-125. Las condiciones de 1571 van insertas en un folio suelto intercalado en el citado documento. Cit.: DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro...* pág. 52-53.

45 *Ibidem*.

46 SANZ SERRANO, Mª J.: «Portapaces renacentistas del museo Lázaro Galdiano». En *Goya, Revista de arte*, 1982, nº 167-168, pág. 260.

empleado con profusión en Aragón, cubriendo incluso las partes principales de la pieza⁴⁷.

A los lados de las columnas y sobre el frontón, aparecen cinco figuras; las de la parte baja están de pie y sostienen un rectángulo con inscripciones extraídas del Antiguo Testamento. Las figuras situadas en el frontón, que probablemente representen virtudes, aparecen, siguiendo la tipología habitual de la retablistica andaluza del tercio final del Quinientos, recostadas en los extremos y de pie al centro, según un modelo que deriva de soluciones italianas surgidas a su vez de esquemas miguelangelescos.

La escena de Santo Tomás presenta ligeras variantes con relación a lo estipulado en el contrato, pues además de las dos figuras centrales, se ven otras nueve dispuestas en dos grupos colocados a cada lado; la perspectiva se cierra mediante un fondo arquitectónico muy sencillo, realizado en relieve muy poco acusado, semejando una construcción de tres naves, más desarrollada la central. Iconográficamente el tema no presenta detalles de especial relevancia, repitiendo un esquema muy habitual desde el Quattrocento, si bien el escenario parece responder más a un templo que a una sala de reunión. Por lo que se refiere a las figuras, hemos de señalar el interés mostrado por el platero para individualizar los rostros, destacando especialmente los de Cristo y Tomás. El Señor muestra una expresión dulce, con cabello largo y barba corta, y el cuerpo animado por un suave contraposto. Las manos responden al modelo habitualmente empleado por los manieristas

Como se dijo más arriba, el portapaz de la Asunción seguía el modelo de otro existente en el monasterio de San Jerónimo, del que no tenemos referencias, por lo que no puede saberse si el ejemplar catedralicio se hizo exactamente igual o solamente se trató de una referencia parcial. La pérdida del ajuar sagrado del monasterio jerónimo a raíz de la exclaustación impide que podamos profundizar en estos aspectos. Cuando se hace la relación de bienes expropiados se menciona escuetamente la existencia de «una paz de plata», lo que es a todas luces un dato excesivamente somero. Según señala Gracia Boix, tales bienes fueron depositados en la parroquia de San Nicolás de la Villa, bajo custodia temporal de Don Juan Cevallos, mientras que el resto de las piezas artísticas quedaron depositadas en el monasterio en espera de su reubicación⁴⁸.

Tampoco sabemos si el portapaz jerónimo había sido realizado por el propio artífice o por otro maestro, pues nada se indica al respecto; sin embargo, es probable que fuese creación de Rodrigo, ya que éste había hecho varios objetos

47 Ibidem.

48 GRACIA BOIX, R.: *El real monasterio de San Jerónimo de Valparaíso*. Córdoba, 1973, pág. 107-108. Por su parte, Sequeiros Pumar no menciona la existencia de piezas de esta procedencia en la citada parroquia. Cfr. SEQUEIROS, C.: *Estudio histórico-artístico de la iglesia de San Nicolás de la Villa de Córdoba*. Córdoba, 1987.

para este monasterio entre 1577 y 1578. Téngase en cuenta, además, que desde el primer marqués de Comares, los señores de Lucena habían sido bienhechores del monasterio, por lo que no sería extraño que hubieran tenido alguna participación en el encargo del portapaz y en la elección del artífice⁴⁹.

Por lo que se refiere al tema de la Asunción, hay que decir que se muestra articulado en dos planos nítidamente separados, el de tierra, con el sepulcro rodeado por los Apóstoles, y el celestial, donde se ve a María sedente y orando sobre campo de nubes y ángeles. Es decir, que la representación iconográfica esculpida por Rodrigo de León se ajusta a la modalidad definida en su día por el Profesor Hernández Díaz como «el sepulcro»⁵⁰. En ella se ofrecen varios detalles de interés que conviene resaltar. Así, la escena se muestra en un interior, algo poco habitual en este tema, que suele desarrollarse generalmente en exteriores; en segundo lugar hay que decir que se ha representado la escena completa, con los apóstoles alrededor del sepulcro en la zona inferior y María, sedente sobre nubes, con las manos unidas y rodeada de ángeles, en la zona superior. La tercera peculiaridad es que se incluye la entrega del cingulo a Tomás, iconografía poco frecuente en el arte andaluz, donde fue más habitual presentar a la Virgen de pie rodeada de ángeles y en actitud orante, suprimiendo el sepulcro y los apóstoles.

Por lo que se refiere a la composición, Rodrigo de León sigue aquí una de las dos formas de representar la escena en la retabística andaluza desde mediados del siglo XVI, a saber, la Virgen de pie rodeada de ángeles, como se ve en el retablo de la Asunción de la catedral cordobesa, o con los apóstoles y el sepulcro abajo y la Virgen en la zona superior, como lo había tallado Juan Bautista Vázquez el Viejo para Santa María de la Asunción de Carmona, y lo hará posteriormente Ocampo para Arcos de la Frontera, ya en los albores del nuevo siglo. Sin embargo, en la mayoría de los casos no aparece reflejado el episodio del cingulo, lo que nos lleva a considerar que acaso el platero manejó fuentes grabadas, italianas o flamencas, para la creación del tema, pues en ellas es más frecuente la presencia del citado pasaje.

Para concluir, queremos señalar que las obras que hemos comentado ponen de manifiesto la calidad de este artífice y revelan la altura conseguida por el arte de la platería en un siglo de especial significación para la ciudad, no sólo por la talla de sus artistas sino también por la producción artística que ellos nos dejaron en herencia.

49 GRACIA BOIX, R.: *Op. Cit.*, pág. 141 y 93.

50 HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: «Tesis y laudes a la Asunción de María» *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, 1976, nº IV, pág. 17 y 19.

De ‘platero’ a ‘escultor y arquitecto de plata y oro’: Juan de Arfe y la teoría artística

DAVID GARCÍA LÓPEZ
Universidad Complutense

La publicación de la *De Varia Commesvracion para la arquitectura y la escultura* de Juan de Arfe en Sevilla, entre 1585 y 1587¹, supone la salida a la luz de un tratado primordial dentro de la teoría artística hispana de la Edad Moderna². Tanto es así que es de forma destacada el libro teórico español más reeditado hasta

1 Un incendio privó a Arfe de su primer manuscrito, que tuvo que ser rehecho por el autor. Finalmente los dos primeros libros se editaron en 1585 y la obra completa con cuatro libros no se imprimió hasta 1587 aunque se mantuviese la fecha de edición de 1585, A. CEÁN en nota a E. LLAGUNO Y AMÍROLA: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, Madrid, 1928, III, pp. 98-99. Sabemos que la edición de 1585 contó con una tirada de mil ejemplares, J.M. PALOMERO PÁRAMO: «Nuevos datos sobre el proceso editorial de la ‘Varia Commesvración’, de Juan de Arfe: la fe de erratas y la tirada inicial de los dos primeros libros», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 887-893.

2 Existen dos ediciones facsímil, J. ARFE: *De Varia Commesvracion para la escultura y arquitectura*, libros I y II, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid, 1974, con el estudio introductorio de Antonio Bonet Correa: «Juan de Arfe y Villafañe: ‘Escultor de oro y plata’ y tratadista», pp. 9-64; Libros III y IV, *Ibid.*, Madrid, 1978, de nuevo con introducción de Antonio Bonet Correa: «Los libros III y IV de *Varia Commesvracion para sculptura y architectura* de Juan de Arfe y Villafañe», pp. 9-18; ambos fueron posteriormente incluidos en su recopilación de artículos *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, pp. 36-84. Otra edición facsímil de los cuatro libros por Albatros Ediciones, Valencia, 1979, con introducción de Francisco Íñiguez: «De Varia Commesvración para la Escultura y Architectura», pp. 11-35.

comienzos del siglo XIX, con ocho ediciones hasta 1806³. Pero, además, para el arte de la platería en particular, es entendible como una reivindicación definitiva para su equiparación a las «artes mayores», reivindicándose al lado de arquitectura, escultura y pintura y mostrando cuán similares son sus actividades y objetivos, y subrayando la esencia teórica y liberal de todas ellas como proceso culminante de su estimación durante todo el siglo XVI español. La *Varia*, en un principio dirigida a los plateros para ofrecerles unas bases teóricas sencillas acompañadas de amplias demostraciones gráficas sobre las que poder ejercer su trabajo, se convierte en manos de Arfe en un elaborado tratado que interesará por igual a todo tipo de artistas y teóricos españoles de los siglos siguientes. Desde los artesanos que podían encontrar un útil recetario que aplicar en sus composiciones, hasta los concisos argumentos que sopesaron y comentaron los tratadistas posteriores, todos alabaron la *Varia* como demostración válida a la vez en lo teórico y en lo práctico, lo que precisamente había pretendido el autor.

Es difícil encontrar un tratado que responda de manera más cercana a los intereses de toda una época que la *Varia* de Juan de Arfe. El propio artista es reflejo elocuente de una etapa concreta del arte español, la segunda mitad del siglo XVI y el reinado de Felipe II. Hijo y nieto de plateros, desde aquel destacado Enrique de Arfe que, procedente de Colonia, será el creador de la gran custodia de la catedral de Toledo⁴, no sólo va a llevar a cabo su oficio haciéndolo entrar en unas pautas estéticas novedosas tendentes a la geometría y a la simplicidad arquitectónica⁵ hasta convertirse en el platero más apreciado de España —al que la Iglesia y la Corona van a reclamar por igual, pues si las catedrales más importantes le encargan la realización de sus custodias y obras más preciadas, trabajará también en las cortes de Felipe II y su hijo, Felipe III— sino que, paralelamente, se preocupará por concretar una elaboración asimismo válida en el campo de la teórica artística. Práctica y pensamiento van a tener un peso equidistante en su vida en un momento de profunda discusión y sistematización en nuestro país de las propuestas renacentistas. Por ello las artes, dirá Arfe, «nacen de la fabrica que labra la materia con las manos y de la razon y juizio que dan las cosas fabricadas»⁶.

Será durante el siglo XVI cuando el conocimiento del arte y la teoría que se están produciendo en Italia se deje notar cada vez con mayor intensidad en nues-

3 F. ZAMORA LUCAS-E. PONCE DE LEÓN FRAIRE: *Biblioteca Española de Arquitectura (1526-1850)*, Madrid, 1957.

4 M^a. J. SANZ: *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000; M^a. V. HERRÁEZ ORTEGA: «Los Arfe: teoría y praxis», en Cat. Exp. *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pp. 91-110.

5 J. M^a. CRUZ VALDOVINOS: «Platería», en A. BONET CORREA: *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1982, pp. 94-96; una reconsideración de estos aspectos en *Idem*: «Platería», en A. E. ARRAIZA: *Las artes decorativas en España*, t. II, *Summa Artis*, XLV, Madrid, 1999, pp. 511-610.

6 J. DE ARFE: *De Varia Commesuración ... o. cit.* «Prólogo», s.p.



De Varia Commesvracion, Portada.

tro país. La llegada de artistas italianos y la presencia en Italia de otros españoles, que vuelven al país después de un período de formación para traer y aplicar todas las novedades aprendidas, conforman un panorama artístico cada vez más cercano y proclive a las novedades italianas.

Las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo (Toledo, 1526) se erigen como un primer intento de plasmar teóricamente la diversidad de propuestas existentes. Su éxito editorial, incluso internacional, demuestra el interés existente en contar con una sistematización de las novedades introducidas, a pesar que desde su publicación, la obra de Sagredo naciese más como expresión de un período superado de mezcla indiscriminada de sugerencias que como un sistema válido para el futuro.

La presencia en España de artistas como Bartolomé Ordóñez, Berruguete, Siloe o Machuca aportará a la primera mitad del siglo XVI español un panorama rico en diversidad de propuestas y novedades artísticas. Así, estos artistas, junto a los propiamente italianos que trabajaron en España, traerán el conocimiento directo de lo que se hace en Italia y la recuperación del Antiguo que allí se produce. La sistematización teórica tendrá que esperar a la segunda mitad del siglo, cuando sea la generación contemporánea de El Escorial la que conozca la edición española de los más conocidos tratados italianos y el Vitruvio, y la política filipina y su círculo escorialense se impliquen decididamente en la consecución de traducciones de los textos más importantes.

Pero la llegada de proposiciones artísticas novedosas, tanto formales como teóricas, también va a conformar un nuevo tipo de artista, que ansía alejar a su arte de una visión mecánica para proporcionarse unos conocimientos teóricos que avalen una condición liberal a su actividad. La exposición de la amplitud de saberes necesarios al arquitecto por parte de Vitruvio, primero, y la pretensión moderna de Alberti de dotar al artista de unas reglas intelectuales como condición previa a su actividad práctica, eran ejemplos supremos que los artistas hispanos no olvidarán en su duradera demanda del ennoblecimiento de su disciplina.

Arfe pertenece a la generación que construyó El Escorial y que en torno a Felipe II redefinió la posición del arquitecto y ansió, como decía, la traducción de los textos teóricos más importantes, sobre todo en la consecución de una edición hispana de Vitruvio, que vería la luz tras la traducción ilustrada de Urrea de 1582⁷. De esta manera, la disposición del arquitecto como personaje donde prima la actividad intelectual quedaba sancionada en el *Tesoro de la lengua* de Cobarrubias como «el que da las traças en los edificios y haze las plantas, formándolo primero en su entendimiento»⁸. Paralelamente, corrían las consideraciones de aprecio y

7 J.E. GARCÍA MELERO: «Las ediciones españolas de «De Architectura» de Vitruvio», en *Fragmentos*, 8-9, 1986, pp. 102-131.

8 S. DE COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, p. 141, donde se añade que «los instrumentos del arquitecto son compás, regla, saltaregla, tirador, pluma, papel, esquadra, nivel y perpendicular. Su oficio: estudiar, traçar, dibuxar, plantar, delinear.»



De Varia Commesvracion, *Contraportada*: retrato de Juan de Arfe.

elogio de la pintura en el largo camino que deberían de atravesar los pintores para el reconocimiento de la nobleza de su arte y, por consiguiente, la abolición del pago de las alcabalas correspondientes⁹. La consideración del dibujo como actividad intelectual previa que aúna a todas las artes constituyó otro de los vértices

9 J. GÁLLERO: *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976.

sobre los que se plantearon estas problemáticas, y que equivalía a igualar la actividad de pintores, escultores, arquitectos, y plateros según Arfe.

Ya en 1572, a los treinta y siete años, nuestro autor había proclamado su vocación teórica con el *Quilatador*, publicado en Valladolid¹⁰. Aunque se tratase de un tratado eminentemente práctico, a la usanza del que había compuesto su admirado Cellini —del cual siempre mantuvo un ejemplar junto a sí—¹¹, es singular su empeño en desentrañar y exponer por escrito los problemas técnicos de su profesión.

La personalidad de Arfe es sumamente rica, puesto que aparece como la encarnación del artista humanista que se presentaba como ideal en los ambientes artísticos más avanzados de la Península. En varios de ellos vivió y trabajó nuestro autor, conociendo ciudades tan prósperas como Valladolid y Sevilla, u otras repletas de muestras de lo mejor del arte precedente, como el caso de Burgos, además de los círculos cortesanos de Madrid y El Escorial, tan interesados por los debates teóricos como poseedores de los mejores ejemplos estéticos posibles para Arfe. Ya su interés a la vez práctico y teórico se encuentra imbuido dentro de la mejor tradición humanística. Por un lado no puede dejar de aventurarse en la praxis de la disección de cadáveres por mucho que le repugne hacerlo: «nos pareció razonable cosa ver hazer anathomia en algunos cuerpos»¹². Por otro, señala su confianza en la palabra escrita como vehículo privilegiado para la transmisión de las ideas y los hechos encomiables del pasado. De esta manera puede en la descripción de la Custodia de Sevilla, manifestar su creencia de que la transmisión escrita será mucho más duradera que las propias obras artísticas. Si las grandes piezas de la Antigüedad no han llegado hasta nosotros, todavía perviven las descripciones de Vitruvio y, sobre todo, Plinio, para transmitir su grandiosidad y belleza a las siguientes generaciones: «no se pudiera tener noticia de las singulares obras fabricadas por los artífices griegos y romanos si no hubiera habido autores que escribieran sus trazas, grandezas y ornatos con que se representan al entendimiento humano, cuasi como si presentes estuvieran»¹³.

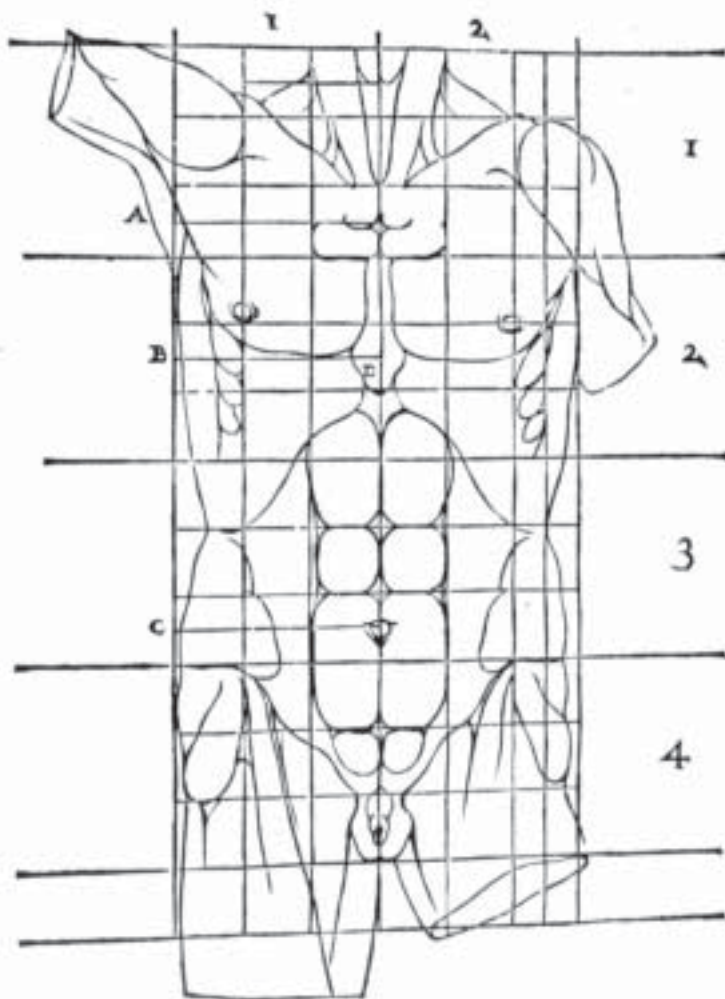
Arfe recoge así, una vez más, el ejemplo de la Antigüedad greco-latina y la lleva a su propio tiempo en la descripción de la custodia, con lo que asegura la gloria de su obra y la suya propia. Pero su amor a la palabra escrita no se queda en

10 Existe edición facsímil A. ARFE: *Quilatador de la Plata, Oro y Piedras*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976, con introducción de Antonio Bonet Correa: «Juan de Arfe, ensayador de oro y plata»; también incluido en *Figuras, modelos e imágenes... o.cit.* pp. 95-104.

11 J.L. BARRIO MOYA: «El platero Juan de Arfe Villafañe y el inventario de sus bienes», en *Boletín del Instituto de Estudios Madrileños*, 1982, pp. 23-32: «Belmenuto celino en ytaliano» (p. 8).

12 J. DE ARFE: *De Varia ... o. cit.* libro II, p. 25v.

13 *Idem*: *Descripción de la traza y ornato de la custodia de la sancta Iglesia de Sevilla*, Sevilla, 1587. Esta breve obra ya fue reproducida por Ponz, Ceán y Zarco del Valle ante la escasez de ejemplares conocidos. Citamos por la edición de la *De Varia Conmmesuracion ...libros III y IV*, o. cit. que también la transcribe, p. 21.



De Varia Commesvracion, *Libro II*, p. 6r. *Medida del cuerpo*.

el concepto de vehículo solo, sino que su aprecio se hace elogio estético al valorar igualmente las «buenas letras» con las que Nebrija desterró la barbarie anterior, e intenta imitarle «por mejor declarar sus conceptos», en una sostenida pretensión por la claridad y la utilidad de su texto¹⁴. Se debe entender así su ira por el poco aprecio hacia la teoría y el oficio de escribir que percibe entre muchos de sus compatriotas, lo que le decide a coger la pluma: «por ver la falta que hasta ahora à avido en España de gente curiosa de escribir, aviendo muchos que lo pudieran aver hecho, imitando a otras naciones»¹⁵. Su curiosidad se manifiesta universal y

14 *Idem*: *De Varia... o. cit.* «Prólogo» s.p.

15 *Ibid.* «A los lectores», s.p.

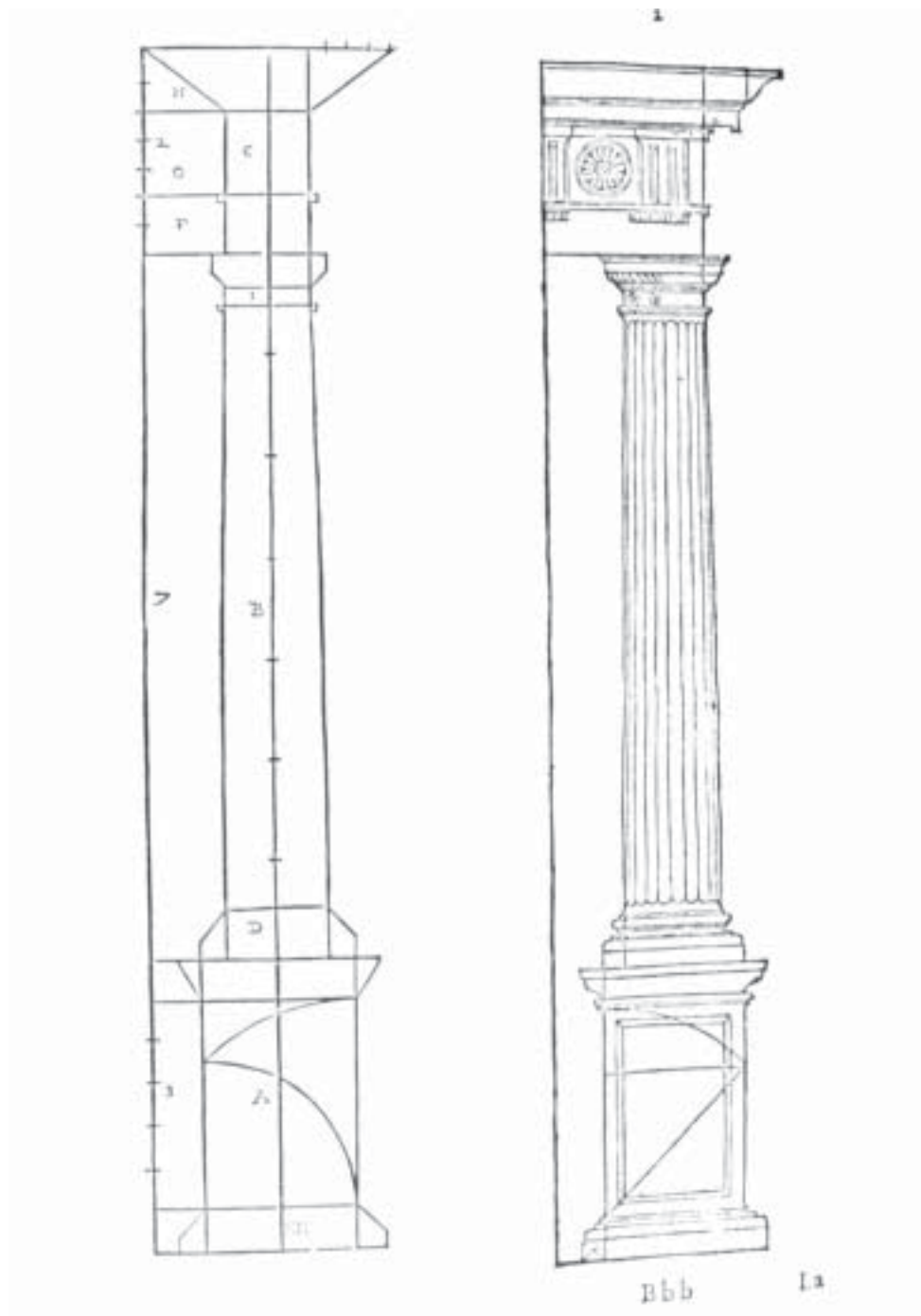
pone de manifiesto una fe inquebrantable por la superación a través de la enseñanza y la instrucción, pues cree que al artista «el estudio de la perfection de su arte, y el deleyte del consorcio de las cosas naturales y cosas pasadas, le pongan espuelas para buscarlas y saberlas»¹⁶. De este modo se puede comprender su biblioteca, si bien pocos ejemplares, estaban presentes algunos de los autores artísticos que más le interesaban en su trabajo: Vignola, Labacco, la traducción de Serlio de Villalpando, los *Due tratatti* de Cellini, la Geometría de Euclides y el Vitruvio; que se completaban con los más celebrados autores clásicos: Cicerón y Ovidio, además de las *Fábulas* de Esopo seguramente en la edición traducida por su hermano¹⁷.

El retrato que Arfe inserta en la contraportada de la *Varia* y que más tarde volverá a utilizar en la segunda edición aumentada del *Quilatador* (Madrid, 1598) es ilustrativo de la imagen que el artista tenía de sí mismo y quería mostrar a los demás. Posee la misma iconografía que muchos de los retratos de humanistas que habían recorrido Europa desde el siglo anterior, fuese en medallas o por medio de estampas. Como recuerdo de las primeras, en la mejor tradición de la Antigüedad, Arfe se coloca dentro de un clipeo de estricto perfil, elegantemente ataviado, haciendo hincapié en la ocupación intelectual de su oficio por encima de la habilidad manual —completamente diferente del grabado de un orfebre en plena faena en su taller que incluía en el *Quilatador*—, con unos lentes que subrayan su trabajo como escritor y su actividad de lector. Así, seguía la imagen que utilizaron otros estudiosos y pensadores españoles contemporáneos, que adornaban sus obras con esta firma visual de independencia e individualidad.

Uno de los ejemplos con los que coincide el retrato de Arfe es con el de un autor que nuestro teórico debió sin duda de admirar por lo mucho que utilizó su obra en la *Varia*, me refiero al matemático Rodrigo Zamorano, primer traductor de la *Geometría* de Euclides al castellano, que apareció precisamente en Sevilla, en 1576, es decir, tan sólo cuatro años antes de la llegada de Arfe a la ciudad. El retrato de Zamorano se incluye, precisamente, en su obra *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos*, que apareció en Sevilla en la Imprenta de Andrea Pescioni y Ioan de León, en 1585, es decir, el mismo año y en la misma imprenta en la que se editaba la *Varia* de Arfe. Zamorano había nacido en 1542 en Medina de Rioseco (Valladolid) y debió de residir en Sevilla al menos desde 1574, donde al año siguiente obtuvo la cátedra de Cosmografía de la Casa de Contratación. Los dos retratos, provenientes de un grabado en madera, son tan similares en iconografía y técnica que hacen pensar en un mismo artista como autor de ambas, por lo que, si como se ha pensado y parece probable, resultase que la efigie de Arfe es un autorretrato, el de Zamorano sería una nueva obra de nuestro platero, quizá prueba de la amistad que les unía.

16 *Idid.* «Prólogo», s.p.

17 J.L. BARRIO MOYA: *o. cit.* pp. 8-9.



De Varia Commesvracion, Libro IV, p. 7r. La orden Dorica.

Lo cierto es que estas analogías ofrecen nueva luz sobre el ambiente intelectual que Arfe vivió en Sevilla. Se ha comentado su relación con los círculos del canónico Francisco Pacheco y su «Academia», que congregaba a varias personalidades de las letras y las artes sevillanas¹⁸, puesto que Pacheco fue el creador del complejo iconográfico de la Custodia sevillana tal y como describe el propio Arfe. Pero su coincidencia con Zamorano debió de ser estrecha. Los dos eran casi paisanos, frecuentaban los mismos círculos en Sevilla y sus intereses intelectuales eran cercanos en varios puntos. El propio Zamorano aparece interesado por la arquitectura, la pintura y la escultura y por sus tratados teóricos: en su prólogo a la traducción de Euclides comenta la importancia que la geometría tiene para estas artes y cita las obras escritas por Durero y Alberti¹⁹. Además, Zamorano dedicó su traducción de Euclides a Luciano de Negrón, Canónico y Arcediano de la Catedral de Sevilla, personaje alabado posteriormente por el pintor Francisco Pacheco como poseedor de una biblioteca y pinacoteca importantes, además de celebrar en su casa reuniones con humanistas de la ciudad²⁰. Como se ve, Zamorano y Arfe parecían tener muchos intereses y conocidos comunes, todos ellos personajes que se mueven en los círculos intelectuales de Sevilla, y que tienen a la catedral de la ciudad como epicentro. No hay que olvidar que es precisamente en Sevilla, después de vivir varios años seguramente en cercanía a los ambientes intelectuales que comentamos, cuando Arfe se decide a sacar a la luz su gran tratado teórico. Además, la traducción de Euclides de Zamorano aparece entre las obras que Arfe dejó a su muerte²¹.

Los tratados de Euclides habían estado —y seguirán estando por lo menos durante los siglos siguientes— en la base de todas las propuestas artísticas que buscaban condensar un compendio de figuras geométricas para uso de los artistas. Arfe no fue una excepción. El libro I de la *Varia* «trata de las figuras Geometricas y cuerpos regulares è irregulares»²² y se inicia con la siguiente declaración de

18 J. BROWN: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1981, p. 42.

19 ECUCLIDES: *Los seis libros primeros de la geometria de Evclides traduzidos en lengua Española por Rodrigo çamorano*, Sevilla, 1576, ed. facsímil con introducción de José María Sanz Hermida, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 5r.-5v.: «[de la Geomtría] penden todas las artes y las ciencias. En las quales clarissimamente se vee la necessidad que tienen de la Geometría. Porque si procedemos de vna en otra hallaremos que lo principal que tiene en las artes la Architectura en el diseñar de las plantas y constitucion de los alçados de los hedificios, y de donde mas se ayuda, es de la Geometria. Y assi se ve claro que por falta de esta sciencia se han caydo muchos hedificios, por no les haver dado la forma deuida y que les era necessaria. La pintura y escultura en sus deseños y dibujos (como parece por Alberto Durero en el libro de Symmetria corporis humani, y por Leon Baptista Alberto en los de pittura) tienen tanta necessidad de ella, que lo principal de su arte esta puesto, y consiste en el buen conocimiento de la Geometria, sin la qual a ninguna cosa de las que hazen se le puede dar buena proporcion y medida.» Citado ya en A. BONET CORREA: o. cit. p. 79 n° 26.

20 F. PACHECO: *Libro de descripción de verdaderos retratos...* Citado por José María Sanz Hermida en la Introducción de ECUCLIDES: o. cit. p. 22.

21 J.L. BARRIO MOYA: o. cit. p. 8.

22 J. DE ARFE: *De Varia...* o. cit. 1r.

importancia: «De todas las cosas que se requieren en el arte de labrar plata y oro, la primera y mas principal es la Geometria», puesto que es la primordial de entre las ciencias matemáticas: «Es de las Mathematicas, primera / la Geometria, y puerta de otras Artes / Demostracion muy cierta, y verdadera / para la proporcion toda y en partes»²³. Con su repetida fe en la demostración práctica, Arfe se apresura a comenzar «con el compas en la mano, y la regla juntamente, que ambos instrumentos an de ser la guia en este primer libro»²⁴.

Seguidamente, sigue de cerca a Euclides desde las más sencillas definiciones geométricas, punto, línea, etc, hasta las de los cuerpos más complejos. Por todo ello se trata de la primera gran demostración en castellano de los principios geométricos realizada directamente para el uso de los artistas españoles, ya que la traducción en 1552 de Villalpando de Serlio –dedicada al entonces príncipe Felipe– no incluía más que los libros III y IV excluyendo el I, donde el tratadista italiano comenzaba también su discurso teórico apoyándose en Euclides. Es obvio que Arfe conocía el texto de Serlio, así como a Durero²⁵, a quien cita junto con los comentarios de Daniele Barbaro a Vitruvio²⁶, queriendo ir más allá que éstos en la plasmación de ejemplos de cuerpos regulares²⁷.

Este interés por dotar a los plateros y a los artistas en general de un repertorio teórico y visual básico, se completaba ante todo con la explicación de las proporciones del cuerpo humano y la de los órdenes arquitectónicos. Ésta última se hacía particularmente demandada si contemplamos la sucesivas reediciones de que había gozado la traducción de Villalpando del Serlio, 1563 y 1573, que se sumaban a la ya citada de 1552. Arfe comenta someramente la tradición de la formación de cada orden, pero se centra en los aspectos prácticos que describen los grabados para la conformación armoniosa del mismo, y ni siquiera se para a comentar los aspectos simbólicos atribuidos a cada uno como había hecho Serlio. Pero sobre todo aporta las láminas que han sido consideradas con justicia las más excelentes imágenes de los órdenes clásicos que se hicieron en todo el siglo XVI español²⁸. Sí comenta, en cambio, la sucesión ortodoxa de órdenes que debe tenerse en cuenta para la construcción de las diversas alturas, aspecto fundamental para la realización de las custodias y que él mismo sigue en la ejecución de la de la catedral de Sevilla, donde

23 *Ibid.* 1v.

24 *Ibid.* 2r.

25 Durero comienza su tratado *Underwysung der messung* (1525) con similares citas a Euclides, indicando «El muy sagaz Euclides recopiló los fundamentos de la geometría. Quien los conozca bien, no tiene ninguna necesidad de lo escrito a continuación», en la reciente edición española A. DURERO: *De la medida*, ed. de Jeanne Peiffer, Akal, Madrid, 2000, libro I, p. 133.

26 VITRUVIO: *I dieci libri dell'architettura tradotti & commentati da Mons. Daniele Barbaro*, Venecia, 1567; por ejemplo en libro I, pp. 23-24 o 44-45.

27 J. DE ARFE: *De Varia... o. cit.* p. 18r.

28 F. CHECA: «El estilo clásico», en V. NIETO-A.J. MORALES-F. CHECA: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1993, p. 365.

los órdenes se suceden en altura siguiendo la sucesión establecida: jónico, corintio y compuesto²⁹.

La Custodia de la Catedral de Sevilla se coronaba con una pirámide³⁰ que era muestra de la depuración geométrica que para Arfe debía contener la arquitectura y sus órdenes, los cuales debían ceñirse a la naturaleza y a sus mejores intérpretes, los antiguos, representados por Vitruvio y Plinio, que «tomando por regla el cuerpo humano ... sacaron del la medida de su arte»³¹. Era de esta manera como Arfe retomaba el discurso desarrollado en el libro II sobre la proporción humana como medida de todas las cosas, indicando la evolución histórica de los cánones de proporcionalidad desde la Antigüedad a los autores más modernos y discutiendo con libertad las medidas matemáticas que considera más adecuadas. Este discurso le sirve para insertar una sugestiva evolución estilística con la que analiza la evolución del gusto en pintura y escultura y que completa en el libro IV respecto a la arquitectura y la platería. Incluso expresa su interés por la arqueología y los vestigios de la Antigüedad repartidos por la Península Ibérica, coincidiendo de nuevo con el intenso interés de la corte filipina por estos temas³². Respecto a la platería, sus críticas en ningún momento provienen de una desconsideración hacia los que ejercen el oficio de plateros que él siempre reivindica. Ni siquiera en el célebre proceso que le interponen el gremio de plateros de Burgos en 1593³³, su actuación al denominarse «escultor y arquitecto de oro y plata» puede contemplarse más allá que como una defensa de independencia de las normas de la Cofradía que quizá llevase también aparejada una cuestión económica³⁴. La verdadera distinción que interesa a Arfe viene precisamente a considerar a los plateros como unos artistas en paralelo con los de otras disciplinas, pues su crítica va dirigida a los artífices que no tienen en cuenta una formación teórica previa y que se contentan con una simple habilidad manual, ya sean plateros-escultores o arquitectos: «porque en nuestros tiempos suelen contentarse los Sculptores con saber la

29 J. ARFE: *Descripción y traza... o. cit.* pp. 22-36.

30 M^aJ. SANZ SERRANO: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Madrid, 1978; J.M^a CRUZ VALDOVINOS en Cat. Exp. *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 66-74.

31 J. DE ARFE: *De Varia... o. cit.* libro IV, p. 1v.

32 J.M. MORÁN TURINA: «Arqueología y coleccionismo de antigüedades en la corte de Felipe II», en *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*, Madrid, 1992; reeditado en J.M. MORÁN TURINA-D. RODRÍGUEZ RUIZ: *El legado de la Antigüedad. Arte, arquitectura y arqueología en la España moderna*, Madrid, 2001, pp. 27-46; también G.MORA: «La escultura clásica y los estudios sobre la Antigüedad en España en el siglo XVI, tratados y libros de diseños», en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid, 2001, pp. 115-141.

33 A.A. BARRON GARCÍA: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, Burgos, 1998.

34 J.M^a. CRUZ VALDOVINOS: «El platero Juan de Arfe y Villafañe», en *Iberjoya*, diciembre de 1983, pp. 3-32 (p. 10-11). Los propios plateros burgaleses se igualaban con las afirmaciones de Arfe al apuntar que «se dezia el que labraba qualquier cosa en oro o plata, aunque fuesen figuras e molduras e coxas semejantes e porque el oficio escultor de plata qualquier buen platero lo era».

talla sola de las figuras sin el precepto de las otras artes que ayudan a la perfection, y los Architectos son solos sus cimientos y monteas»³⁵. Arfe trae así a colación un asunto tan contemporáneo como la diferenciación entre el arquitecto puramente constructor y el que *daba las trazas formándolas primero en su entendimiento*, como veíamos que decía al comienzo Covarrubias, ejemplo del arquitecto de amplios saberes intelectuales que reclamaba Vitruvio.

Arfe defiende así para los plateros —a la vez que exige a éstos— la consideración intelectual que debe presidir la actividad del artista según los principios de Alberti y que son idénticos para todos: «que antiguamente no avia diferencia de los Arfices que ahora llamamos Escultores y Architectos a los que ahora son Plateros: por lo qual es cosa cierta, que los preceptos de los vnos son necesarios a los otros»³⁶. Su igualdad reside en la misma necesidad de los vastos conocimientos que implica la condición de artista, y que parten de la condición común del dibujo: «la Grafidia». Con ella se muestra un concepto plenamente *moderno* del dibujo, que es elemento imprescindible para «diseñar historias y cosas que vuere fabricado en la imaginacion»³⁷, y que no sólo se define como instrumento práctico sino que, como vemos, se amplía además como noción previa en la creación artística y refuerza el concepto intelectual de ésta.

Además, los ejemplos que Arfe testimonia en su obra sobre la diversidad en la posibilidad de los distintos cánones, son la base con la que debe trabajar el artista, la combinación que debe conllevar su elección personal y la *gracia* que cada uno muestra por la inspiración divina: «Se trata del primer paso [las reglas] antes del reparto de las gracias de Dios hacia unos u otros, el curso y la diligencia... mostrando las proporciones que en ello se debe tener, reservando el elegir (que es tambien gracia particular en que vnos aciertan mejor que otros) para que cada vno siga según su talento»³⁸.

Pero estos no son los únicos planteamientos que acercan a Arfe con las teorías manieristas contemporáneas, su repaso a la historia del arte español desde al Antigüedad es plenamente ilustrativo del sentido de *renascita* vasariano, que contabiliza un tiempo en edades circulares con períodos de apogeo y decadencia. Desde el ejemplo supremo de la Antigüedad y la barbarie de «los godos» hasta la recuperación de los últimos siglos que comienza en Italia y llega a España por artistas como Berruguete y Becerra, el período culmina con la superación de lo Antiguo con la fábrica de El Escorial: donde «se acabò de poner en su punto el arte de la architectura... que no solo yguala con toda la antigüedad, pero en este solo templo podria ser excedida»³⁹, que en este caso interpreta el papel glorioso de

35 J. DE ARFE: *De Varia... o. cit.* «Prólogo», s.p.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.* «A los lectores», s.p.

39 *Ibid.* libro IV, 3v.

Miguel Ángel en la obra del prolífico biógrafo italiano. San Lorenzo se concibe como el ejemplo supremo donde se han mantenido las máximas más queridas por Arfe: «seguir el natural»⁴⁰ y a los antiguos, sus mejores reveladores, puesto que por los ejemplos conservados en Roma «vemos que se muestra tanta perfection, como la Naturaleza en sus obras»⁴¹. La afirmación de Arfe según la cual en El Escorial se habían seguido por fin las reglas de la antigua arquitectura encontraba eco en el comentario de fray José de Sigüenza sobre el orden dórico del monasterio, puesto que era el que «más imita la simplicidad de la Naturaleza»⁴². Una simplicidad que constituyó la culminación del camino purificador de la arquitectura española en su proceso de superación de «mezcla moderna».

La fortuna crítica del tratado de Arfe, como no podía ser de otra manera, es remarcable en los tratados españoles posteriores. Aunque Carducho no lo cite —son muy distintos los intereses del florentino—, ya Pacheco considera a Arfe como el primer precedente a su discurso⁴³, y le sigue junto a Durero en las proporciones humanas, en las figuras de animales y en la perspectiva, reclamando su importancia: «no se halla tanto junto en otro autor nuestro», aunque advierte que algunos autores aprovechen sus estudios sin citarle⁴⁴. Un ejemplo de ello es López de Arenas, quien lo utiliza abundantemente aunque lo cite una sola vez. Aún así lo coloca al lado de la obra de Durero y se sirve ante todo de sus propuestas geométricas⁴⁵. Fray Lorenzo de San Nicolás incluye la *Varia* entre los mejores tratados arquitectónicos que introduce en la Segunda Parte de su *Arte y uso de Arquitectura*, situándolo entre las obras de Rusconi y de Vignola, y repasando las medidas de los cinco órdenes arquitectónicos que describe Arfe⁴⁶. Por su parte, García Hidalgo lo coloca entre las obras más destacadas para el oficio de pintor en la breve selección al comienzo de su manual, de nuevo junto a Durero⁴⁷.

Pero será con Palomino, su primer biógrafo, cuando su estimación aumente cuantitativa y cualitativamente. Palomino le cita en los tres tomos de su obra e

40 *Ibid.* «A los lectores», s.p.

41 *Ibid.* «Prólogo», s.p.

42 J. SIGÜENZA: *La Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963, p. 312.

43 F. PACHECO: *El arte de la pintura*, Sevilla, 1649, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990, p. 67 y 65 (nota al pie).

44 *Ibid.* p. 385.

45 D. LÓPEZ DE ARENAS: *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Sevilla, 1633, ed. de María Ángeles Toajas, Visor, Madrid, 1997, pp. 244-245.

46 FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS: *Arte y uso de la Architectura, Segunda Parte*, Madrid, 1663, ed. facsímil con una introducción de Juan José Martín González, Albatros Ediciones, Valencia, 1979, pp. 116-127.

47 J. GARCÍA HIDALGO: *Principios para estudiar el nobilissimo, y real arte de la pintura*, (1693), ed. del Instituto de España, Madrid, 1965, con Intruducción del Marqués de Lozoya [p. 6]: «siguiendo en todo al divino Alberto, y en parte à Juan Caussin, y en algo concordando con Juan de Orfe».

incluso utiliza algunos de sus grabados⁴⁸. En la *Theorica* comenta que la *Varia* es de gran utilidad para todas las artes del Dibujo, y especialmente para la pintura, ya que trata de la simetría, la anatomía y la arquitectura, y cita la segunda edición de la *Varia* de 1675⁴⁹. En la *Práctica*, Palomino señala el canon que Arfe otorga a la figura humana, a la vez que utiliza las octavas poéticas de la *Varia* sobre la anatomía⁵⁰. Pero es en el *Parnaso* donde más se valoran las reglas ofrecidas por Arfe y se subrayan sus asertos a la hora de unir bajo las mismas reglas y en especial bajo el dibujo a todos los artífices, pintores, arquitectos o plateros: «pues el dibujo no desconoce facultad alguna»⁵¹. Aquí es también donde se siguen más cercanamente las propias críticas de Arfe al descalificar a los que dan la espalda a la teoría, como algunos plateros «que se contentan con poco; negándose a la especulación fundamental de su profesión»⁵².

La *Varia* siguió siendo útil posteriormente. En el siglo XVIII conoció sucesivas ediciones que subrayaban su ejemplaridad como manual de estudio académico, una fortuna que no decaería hasta bien entrado el siglo XIX⁵³. Era natural que en los ambientes académicos, el de Arfe constituyera un modelo a seguir por muchas razones: su rechazo ornamental y la exaltación de la simplicidad clásica y geométrica escurialense, su atención por el aprendizaje y la formación artísticas, su reivindicación nacionalista y hasta regeneracionista, además de su estímulo a lo teórico junto a lo práctico y la insistencia en el diseño. De esta manera podía Ponz contemplar la Custodia de Valladolid como ejemplo ideal para la práctica del dibujo, o Ceán darse cuenta con lucidez del doble carácter de la obra de Arfe: como artífice y teórico, e incluso en ésta separar su vertiente erudita de la mecánica, y alabar a todas ellas⁵⁴.

Será una apreciación, ésta de los académicos, que cambiará radicalmente en la crítica posterior, desde la rotunda descalificación de Menéndez y Pelayo: «ideas estéticas no hay ninguna»⁵⁵ o el desdén de Sánchez Cantón⁵⁶ que llega incluso

48 A. BONET CORREA: «Láminas de *El Museo Pictórico y Escala Optica* de Palomino», en *Archivo Español de Arte*, 1973, pp. 131-144; también incluido en *Figuras, modelos e imágenes... o.cit.* pp. 235-249.

49 A. PALOMINO: *El museo pictórico y escala óptica I. Theorica de la pintura*, ed. de Aguilar, Madrid, 1988, p. 364.

50 *Ibid.* II. *Práctica de la pintura*, pp. 75-76, 91-92, y 96.

51 *Ibid.* III. *El parnaso español pintoresco y laureado*, p. 85.

52 *Ibid.* p. 87.

53 A. BONET CORREA: «Juan de Arfe...» o. cit. p. 68.

54 J.A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. I, p. 66: «Si en ellas [sus obras artísticas] dexó pruebas de su práctica y buen gusto en la arquitectura y escultura, no las manifestó ménos de la teórica de estas artes y de las matemáticas, y aun de la parte mecánica del arte de platero con los dos libro que escribió».

55 M. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Historia de la Ideas Estéticas en España*, ed. facsímil, C.S.I.D., Madrid, 1994, I, p. 861.

56 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los Arfes. Escultores de plata y oro (1501-1603)*, Madrid, 1920, pp. 60-63.

hasta Gaya Nuño⁵⁷, a pesar de que un año antes de la publicación de su *Historia de la crítica de Arte en España*, Bonet hubiese realizado su clásico estudio sobre la *Varia*. Será a partir de éste, sobre todo, cuando la obra teórica de Arfe se conozca y valore por los historiadores españoles y extranjeros⁵⁸.

57 J.A. GAYA NUÑO: *Historia de la crítica de Arte en España*, Madrid, 1975, p. 25.

58 Una reciente apreciación por estos últimos lo constituye la obra de B. BOHRL: *History and Bibliography of Artistic Anatomy*, Hidesheim, 2000, pp. 82-100; donde se reivindica el libro II de la *Varia* dentro de los estudios anatómicos europeos del siglo XVI.

Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508-1554)*

NOELIA GARCÍA PÉREZ
Universidad de Murcia

«Muy rica señora esta Duquesa de Calabria de joyas y Cámara e muebles y que es de mucho valor las joyas que ha acrecentado en sus matrimonios¹»

(Gonzalo Fernández de Oviedo,
Batallas y Quinquágenas, h.1535-1552)

El veintitrés de febrero de 1523 Mencía de Mendoza hubo de enfrentarse a dos hechos que condicionaron su vida: la muerte de su padre Rodrigo de Vivar y Mendoza, Marqués del Cenete, y la responsabilidad de heredar el mayorazgo.

* Quisiera agradecer la colaboración prestada por algunos profesores y compañeros: En primer lugar, a Manolo Pérez Sánchez y Concepción de la Peña por sus consejos y orientaciones, a Jorge Eiroa Rodríguez y Rafael Sánchez Martínez por su ayuda con la transcripción de los textos, a José Fernando Vázquez Casillas por el apoyo fotográfico y, por supuesto, a Miguel Falomir, por compartir conmigo sus conocimientos y su experiencia.

1 FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G., *Batallas y Quinquágena*, Batalla 2, Quinquágena 4, Diálogo 2: «El Serenísimo y Excelente Señor Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria, primogénito del infelice Rey de Nápoles Don Federico que en gloria esté», Mns. 359, Biblioteca Universitaria de Salamanca, fol. 868r. y 868 v., citado por FALOMIR FAUS, M., «El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa*, 5 (1994), p. 124.

Ardua tarea para una joven que, repentinamente, pasó a ser la mujer más rica de Castilla, heredando algo más que títulos, dominios y poder; Mencía adquirió una marcada conciencia de su linaje, un desatado amor por el lujo y el refinamiento al más puro estilo renacentista y una formación intelectual con un cierto cariz humanista que desarrollaría a lo largo de su vida. Su educación, y la decisiva influencia paterna, la llevarían a poseer al final de sus días una muy significativa cantidad de obras de arte de la más diversa índole, entre las que destacan las piezas de platería en sus dos facetas: civil y litúrgica. Estas obras, sus artífices, su estilo y el gusto artístico que subyace tras ellas son el objeto del presente estudio.

Con el inicio de la Edad Moderna se producen una serie de cambios que afectan de manera decisiva a la historia de la platería. Si dejamos a un lado la evolución estilística, el más significativo es el reconocimiento social del platero, que experimenta una cierta evolución en la consideración de su oficio, en su paso de artesano a artista. Este alejamiento de las consideradas entonces como *artes liberales* y la nueva identificación de la platería con las *artes mecánicas*, viene acompañado de una estima cada vez mayor entre los círculos reales y cortesanos. Así, los reyes y la alta nobleza comienzan a rodearse de plateros que trabajan a su servicio, bien de manera exclusiva, bien de forma puntual, para satisfacer un encargo concreto. De este modo, aparece reconocido oficialmente, en 1537, bajo el reinado de Carlos I, la figura del Platero Real, con las especialidades de plata y oro². Asimismo, dentro de la organización interna de la Casa Real, se crea la sección de Guardajoyas compuesta por un jefe, dos ayudas, un sota de ayuda y tres plateros³. Probablemente uno de los hechos que mejor ejemplifica la importancia que adquiere la figura de este artista viene dado por la circunstancia de que Carlos V cuando viaja por España, siempre va acompañado de su pintor de corte y de su orfebre personal⁴.

Tal y como hemos señalado, de la misma manera que el rey y, posteriormente, la reina y los príncipes tienen plateros que trabajan a su servicio; la nobleza, emulando a los personajes reales, se rodea de importantes plateros y orfebres a los que encarga obras concretas. De este modo, la corte imperial no va a ser la única en marcar las directrices del gusto oficial español, sino que el papel de esta nobleza cosmopolita va a ser fundamental a la hora de estudiar el cambio de gusto y deseo

2 Sobre este tema, véase MARTÍN, F.A., «El cargo de Platero Real», en *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2001, pp. 149-162. A pesar de ser en este siglo cuando se reconoce oficialmente el cargo de Platero Real, conviene señalar que la figura del platero aparece en la corte antes que otros artistas como los pintores o los escultores. En este sentido, ya en época de los Reyes Católicos aparecen mencionados *los plateros de los Reyes*. Sobre este tema, véase la obra de DOMÍNGUEZ CASA, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, Ed. Alpuerto, 1993.

3 Para un estudio más detallado, véase MARTÍN, F. A., «Introducción», *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1987, pp. 11-16.

4 STEPPE, J.K., «Mécénat espagnol et art flamand au XVI^e siècle», en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700*, Bruselas, Credit Comunal, 1985, p. 256.



Bernard Van Orley: Mencía de Mendoza (Museo Estatal de Berlín).

de diferenciación que, a través del arte, experimentaban los estamentos cultos de la sociedad española, que comienza a equipararse con sus homólogos europeos⁵. Este es el caso de Mencía de Mendoza, segunda Marquesa del Cenete, Condesa de Nassau, Señora de Breda y Duquesa de Calabria.

MENCÍA DE MENDOZA: APUNTES BIOGRÁFICOS

Hija de Rodrigo de Vivar y Mendoza, Marqués del Cenete, y de su segunda esposa María de Fonseca; nieta del Cardenal Pedro González de Mendoza y bisnieta de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana; pertenecía a una de las familias más ilustres y de mayor número de patronos de la historia de España.

La segunda Marquesa del Cenete poseyó también los títulos de Condesa de Nassau, al casarse con Enrique III de Nassau en 1524, y Duquesa de Calabria, por su segundo matrimonio con Fernando de Aragón, Duque de Calabria y Virrey de Valencia en 1541⁶. Estos enlaces suponen dos puntos de inflexión importantes en su vida, ya que el primero trae consigo su traslado a los Países Bajos en 1530, donde residirá hasta 1539, con un breve paréntesis entre 1533 y 1535⁷; y el segundo, tras su vuelta a España en 1539, supone su asentamiento definitivo en la ciudad de Valencia donde, tal y como ocurriera en tierras flamencas, pasó a desempeñar un papel importante como promotora artística del lugar.

Heredera del mayorazgo a la muerte de su padre, acaecida en 1523, pasó a desempeñar, a partir de entonces, un papel activo en la vida social y cultural del momento, hecho propiciado por dos circunstancias decisivas que la diferenciaban de la mayoría de sus contemporáneas españolas y europeas: su independencia económica y su formación intelectual.

En una sociedad en la que el silencio y la castidad eran considerados los máximos adornos de la mujer⁸, Mencía fue educada en la más alta tradición de aprendizaje asequible a los hombres contemporáneos. No en el arte de la aguja, ni

5 FALOMIR FAUS, M., «La internacionalización del gusto de la nobleza española», en *Carolus*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2001, pp.375-378.

6 GUTIÉRREZ CORONEL, Diego, «Historia Genealógica de la casa de los Mendoza», en *Biblioteca Conquense*, T. II y IV, Cuenca, Instituto Jerónimo Zurita del CSIC, 1946.

7 HIDALGO OGAYAR, Juana, «Doña Mencía de Mendoza, marquesa del Cenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, ejemplo de mujer culta en el siglo XVI», en *La mujer en el arte español*, VII Jornadas de Arte, Madrid, 1996, Actas 1997. p.96. «El 8 de agosto de 1533 salió hacia España, en marzo de 1534 estaba en Guadalajara y la Navidad de ese año la pasó en Barcelona. Fue estando en Guadalajara cuando decidió llamar al erasmista Juan de Maldonado para que le diera lecciones y escribió para ella su tratado «De felicitate christiana». El 3 de julio de 1535, en Burgos y antes de regresar a Flandes, Doña Mencía decidió hacer testamento y uno de los testigos fue el dicho Juan de Maldonado».

8 JORDAN, C., «Feminism and the Humanist: The Case of Sir Thomas Elyot's defense of Good Women», en *Rewriting the Renaissance. The discourse of sexual difference in Early Modern Europe*, Chicago y Londres, Chicago University Press, 1986, pp.242-259.



Anónimo flamenco: Mencía de Mendoza (Museo Estatal de Berlín).

en la grácil conversación, sino en el lenguaje y la literatura, aunque siempre dentro de los parámetros permitidos a la mujer⁹. Iniciada en la biblioteca del Marqués del Cenete¹⁰; una vez que contrajo matrimonio, continuó con su formación de la mano de los máximos representantes del humanismo cristiano como Juan Luis Vives, Nicolás Olah, Juan de Maldonado o Juan Andrés Strany. Así, en una sociedad en la que el matrimonio y el estudio eran incompatibles¹¹, en la que, —en palabras de Baltasar de Castiglione—, «por encima de las cualidades intelectuales estaban la belleza física y el comportamiento modesto»¹²; Mencía de Mendoza tuvo la posibilidad de formarse intelectualmente.

De este modo, *la máxima erasmizante de España*¹³, tal y como la denominó Bataillon, pudo dedicar su tiempo a ejercer el patronazgo artístico; bien en la compra de obras de arte, bien mediante la intervención en todo tipo de iniciativas de carácter cultural, como su intención de erigir en Valencia un colegio trilingüe al modo del construido en Alcalá¹⁴ o su labor de protectora de estudiantes valencianos a los que becaba para que marcharan a estudiar a París o Lovaina.

9 Tal y como recoge SOWARDS, J.K., «Erasmus and the education of women», *Sixteenth Century Journal*, XIII, 4 (1982), pp. 77-89, según Erasmo de Rotterdam el estudio de la mujer debía estar basado en el estudio de la religión, de la literatura de la Iglesia y de los Padres de la Iglesia con el apéndice de los clásicos moralistas. Asimismo, debían leer a los historiadores de la Antigüedad y a los poetas, «una materia en la cual una chica educada debe mostrarse familiar», exceptuando a los poetas cómicos y satíricos. Cuando los teóricos humanistas escriben sobre los propósitos de la educación de la mujer, nunca dejan atrás los tradicionales roles de madre y esposa. Aprender era simplemente añadir erudición a estos roles, equipar a una mujer para educar a sus hijos más adecuadamente, aumentar su práctica de la caridad y hacerla una compañía interesante para su esposo.

10 Sobre esta biblioteca, véase SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. *La biblioteca del Marqués del Cenete*, Madrid, 1942.

11 KING, M.L., «Book-lined Cells: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance», en *Beyond their sex. Learned Women of European Past*, Nueva York y Londres, New York University Press, 1980, pp.66-90.

12 *La mujer de la corte* ideal, tal y como señala Baltasar de Castiglione en el Libro III de *El Cortesano*, Madrid, Cátedra, 1994, debía tener las mismas virtudes que los hombres —prudencia, magnanimidad, continencia, amabilidad, discreción— más la habilidad de tratar a sus hijos y a su marido adecuadamente. Debería saber de música, letras y pintura. De hecho, la consideraba intelectualmente capaz de entender todo lo que un hombre pudiera. Pero había otras cualidades que eran más importantes que la intelectual en una mujer: la belleza física y el comportamiento modesto. Por encima de todo, debería ser afable y capaz de entretener graciosamente a los hombres, siempre con una conversación adecuada al lugar y a la persona con la que hablara. En otras palabras, la cortesana debía ser educada para complementar al cortesano.

13 BATAILLON, M., *Erasmus y España*, Madrid, F. C. E., 1937.

14 FELIPÓ, A., *La universidad de Valencia durante el siglo XVI*, Valencia, Universidad, 1993, pp. 59-60. Sobre este tema, véase, también de la misma autora, «El proyecto universitario de Mencía de Mendoza. Las capitulaciones de 1544», en *Doctores y Escolares, II Congreso Internacional de Historia de las Universidades Hispánicas*, Valencia, 1995. (Separata)



Anónimo flamenco: Enrique III de Nassau (Museo Estatal de Berlín).

SUS OBRAS DE ARTE

Hemos hecho especial hincapié en la importancia de su independencia económica y su formación intelectual, por la repercusión directa que esto tuvo en la gestación de su gusto artístico y, por ende, en la adquisición de sus *obras de arte*. En una sociedad donde las funciones de la mujer eran terriblemente limitadas, el patronazgo le permitió explorar el potencial de las artes como una proclamación de su propia identidad y estatus, a la vez que de su propio gusto. Sin embargo, en muchas ocasiones, este gusto se veía irremediabilmente condicionado por el padre o el esposo, los que, en última instancia, tenían la palabra. En el caso de Mencía hemos de hablar de influencias pero no de condicionantes, especialmente si nos referimos al Marqués, quien, además de ocuparse de los inicios de su formación, la fue adentrando en el mundo del lujo y el refinamiento, tal y como evidencian los distintos presentes con los que Rodrigo de Vivar obsequiaba a su hija¹⁵. Del mismo modo, el hecho de que Enrique de Nassau fuera el propietario de *El Jardín de las Delicias*, le permitió conocer esta obra de primera mano y encargarse de otras obras al taller de este pintor, como el tríptico de *La coronación de espinas* que adornaba su capilla funeraria. Sin embargo, fue ella la que en todo momento escogió a los artistas que trabajaron a su servicio y señaló las directrices que debían seguir.

Entre sus posesiones se encontraban todo tipo de objetos artísticos, desde pintura y escultura hasta objetos de carácter etnográfico traídos desde el Nuevo Mundo, pasando por libros, tapices, libros de horas, medallas, muñecas y, cómo no, joyas y otros objetos de platería. Para ello, trabajaron a su servicio los más reputados artistas del momento: pintores como Jean Gossaert, Bernard Van Orley o Berruguete; iluminadores como Simon Bening, tapiceros como Van der Moyens y plateros como Pieter Wolfganck, Adrian Keyen, Francisco de Rojas o Alejo Ortiz¹⁶.

En este caso nos centraremos en sus piezas de platería. De dónde procedían las obras, cómo las fue adquiriendo y qué plateros trabajaron a su servicio son algunas de las cuestiones a desarrollar. Asimismo, intentaremos acercarnos a las piezas en sí, tanto las de carácter civil como las de índole religiosa, analizaremos su estilo y posibles influencias, y procuraremos, a través del estudio e interpretación de las mismas, ir más allá y llegar a ver en sus obras un reflejo de su pensamiento humanista.

15 «Francisco de Tébar criado del señor bayle general treynta y tres libras y doze sueldos y seis dineros, las cuales son para pagar ciertas joyas de oro que mandó su Señoría tomar para la señora doña Mencía segund una relación que de ellas he tomado». Carta del 10 de marzo de 1512 citada por MARCH, J.M., «El primer Marqués del Cenete. Su vida suntuosa», A.E.A., (XXIV) 1951, p. 61.

16 FALOMIR FAUS, M., «Mencía de Mendoza», en *Carolus*, op. cit., p. 391.

LAS PIEZAS DE PLATERÍA DE LA MARQUESA DEL CENETE

Las primeras piezas de platería que poseyó Mencía de Mendoza procedían de lo heredado de su padre y, a través de éste, de su abuelo el Cardenal Mendoza. A estas obras, tanto las heredadas del Marqués del Cenete como de su esposo Enrique III de Nassau¹⁷, —algunas de las cuales se conservaron en su capilla hasta el final de sus días—, se fueron sumando aquellas que ella encargó hacer y las que adquirió en diversas almonedas. Este es el caso del pepitero, el espejo y el unicornio de oro, las distintas piezas de porcelana o el cofre de marfil con guarnición de oro y rubís que Estefanía de Requesens compró de la difunta princesa María por encargo de la Duquesa en 1546¹⁸ o del portapaz y la cruz de la almoneda de la Emperatriz¹⁹.

Al procedimiento habitual de adquisición de obras, hay que añadirle los múltiples regalos que la marquesa recibió tanto de los súbditos de sus diferentes dominios, en especial de los vasallos de las distintas villas belgas, como de algunos miembros de la nobleza y de casas reales. Así, la villa de Bruselas le regala «una copa grande dorada», la villa de Malinas «dos copas de plata blanca» y la villa de Amberes le ofrece como presente «una copa grande de plata dorada por dentro y por de fuera muy bien labrada y sobre copa de bestiones y medallas al romano». En cuanto a los particulares, los Abades de Brabante le regalan «una nao de plata de muy buena hechura»; Madame Margarita, hija de Francisco I, le ofrece como presente «un bufete de plata»; la reina María la obsequia en Amberes con «cuatro copas grandes doradas»; la reina de Francia le regala «una nao de oro que le presentó la villa de Burdeos y un joyel de rubi grande berrueco y diamante de punta y perla colgando del redonda»; el rey de Francia da a su señora un diamante punta grande y el emperador «una sortija de un rubí tabla»²⁰.

En cualquier caso, si algo podemos deducir de lo visto hasta el momento es una particularidad ya apuntada al inicio de este trabajo: la internacionalización del gusto de esta nobleza cosmopolita que, lejos de contentarse con viajar a distintos países europeos, bien para la compra de obras de arte con las que enriquecer su posesiones particular, bien para enviar piezas a España, se establece de un modo transitorio en el país de destino, pasando a formar parte importante de la vida cultural del mismo. De este modo, Mencía de Mendoza patrocinó diversas inicia-

17 STEPPE, J.K., op. cit., p. 266, señala como una parte de la preciosa vajilla que Enrique de Nassau había adquirido, fue traída a España por Mencía, tras la muerte de su esposo, en 1539. Sin embargo, a la muerte de la Marquesa, estas piezas pasaron a Guillermo el Taciturno.

18 MARCH, P., *Niñez y Juventud de Felipe II*, T. II, 1942, pp. 381-382.

19 Para una mayor información sobre la colección y la almoneda de la Emperatriz, véase REDONDO CANTERA, M.J., «La formación del gusto de la Emperatriz Isabel de Portugal», en *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, IX Jornadas de Arte (1998), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, pp. 235.

20 A.P.M.C., (Archivo del Palau Marquesado del Cenete) leg. 122, 30.

tivas de carácter cultural en Flandes, a la vez que, por medio de su intermediario Gilles de Busleyden, comenzó a establecer contactos con los artistas del lugar. De manera que a su vuelta a España en 1538, traía consigo importantes piezas de arte flamenco. Así, entre los plateros se encuentran documentados, hasta la fecha, al menos cuatro que trabajaban a su servicio. Se trata de Juan de Breda, Jean Guilis²¹, Pieter Wolfganck y Adrian Keyen²². Sin embargo, Mencía no se contentó con tener a su servicio a los más afamados orfebres belgas durante los años que vivió allí, sino que encargó hacer obras a plateros españoles, alemanes²³ y franceses²⁴. Del mismo modo que, una vez de vuelta a España, ya instalada en Valencia, siguió realizando encargos a artistas flamencos²⁵.

Entre los orfebres españoles que trabajaron para ella se encuentran Bernard Joan Cetina, Diego de Ribas, Rodrigo de León, Pedro de León, Pedro Hernández²⁶, Jerónimo de Valdés, Antonio de Valdés, Antonio de Reynosa, Pedro Martínez, Juan Ayerre²⁷, Antonio Salazar, Juan Miguel Jerónimo, Jaume Jacques²⁸, Francisco de Rojas²⁹ y Alejo Ortiz³⁰. Algunos de estos artistas fueron de reconocido prestigio, tal es el caso del valenciano Bernard Joan Cetina quien, miembro de una de las familias de plateros más importantes de la ciudad, realiza para ella un rosario de oro y una mesa de plata³¹, al tiempo que trabaja en la Cruz nueva de la catedral de Valencia³². Por su parte, Alejo Ortiz y Francisco de Rojas fueron platero y joyero,

21 Tal y como señala LASSO DE LA VEGA, M., *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete (1508-1554)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1942, p. 42, el platero Juan Guilis hizo en 1532 un libro de horas para a Marquesa, guarnecido de oro y engastó veinte rubíes en oro esmaltado en blanco y negro.

22 A.P., leg. 136, 6. En este documento, fechado en 1536, se hace mención de los citados artistas a través de las cuentas de los trabajos realizados.

23 A.P., leg. 131, 4. Carta de la Marquesa a Ricardo Luis de Torres referente a los candeleros del reino de Bohemia.

24 STEPPE, J.K., op. cit., p. 260, señala como en 1535, a su paso por París, se reunió con plateros parisinos que trabajaron a su servicio.

25 Ibidem, p. 260. Encarga a los fundidores de Malinas obras para amueblar su capilla.

26 En la obra de FERNÁNDEZ, A., MUNOA, R, Y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1985, p. 267, aparece documentado Pedro Hernández como platero cordobés del período estudiado. Sin embargo, no podemos asegurar que se trate del mismo artista.

27 Realiza una medalla de jaspes de diversos colores guarnecida en oro con una figura de Nuestra Señora del Rosario. A. P., leg. 144, recogido por LASSO DE LA VEGA, M., op. cit., p. 64.

28 Archivo Histórico del Reino de Valencia. Tacha Real 1542.

29 A.P., leg. 135.

30 El profesor Cruz Valdovinos señala en el capítulo dedicado a la Platería de la obra *Historia de las artes aplicadas en España*, Madrid, Cátedra, 1981, p.91, que Juan Faraz realizó para Mencía un hostiario.

31 A.P., leg. 144, citado por LASO DE LA VEGA, op. cit., p. 64.

32 IGUAL ÚBEDA, A., *El gremio de plateros. (Ensayo de una historia de platería valenciana)*, Valencia, 1956, p. 48. Igualmente, véase DONATE SEBASTIÁ, J.M., «Orfebrería y orfebres valencianos», *Archivo de Arte Valenciano*, (1969), pp. 28-31.

respectivamente, de la Emperatriz Isabel de Portugal. El primero de ellos, trabajó para Mencía en 1525, antes de que la marquesa se marchara a tierras flamencas, y entre las piezas que realizó para ella destacan «dos pinjantes, una sortija con un diamante, un pinjante para la guarnición, once piezas de un portalín o un cofre con su guarnición de plata»³³.

Resulta muy frecuente el hecho que Mencía reciba los servicios de artistas que habían trabajado previamente o de forma simultánea para personajes de la Casa Real, como ocurrió con el caso de Van Orley y Jean Gossaert que prestaron sus servicios a la gobernadora de los Países Bajos, Margarita de Austria.

Una vez expuestas las distintas vías por las que la Marquesa del Cenete fue adquiriendo las obras, así como los artistas que trabajaron a su servicio, nos centraremos en las piezas que había adquirido.

En primer lugar, nos encontramos con la platería civil, y dentro de ésta, la destinada al servicio de mesa, compuesta por la vajilla, cubiertos, manteles y demás enseres que servían para uso doméstico³⁴. A las obras heredadas del Marqués del Cenete y de Enrique de Nassau, hay que sumar las múltiples piezas que fue adquiriendo para satisfacer las necesidades suscitadas en sus diferentes residencias. No podemos olvidar que la marquesa residió a lo largo de su vida en Jadraque —Guadalajara—; en el Palacio de Bruselas y en los Castillos de Turnhout y Breda, —Flandes—; en su Castillo de Ayora y, por último, en el Palacio del Real de Valencia. Sabemos que además de su vajilla de plata, descrita pieza a pieza en uno de sus inventarios³⁵, conservó hasta su muerte parte de la preciada vajilla de Enrique III de Nassau.

Asimismo, la documentación revela como la Marquesa del Cenete se mantenía bien informada de todas las ventas que se sucedían, con el fin de adquirir objetos para sí. Este es el caso de una de las almonedas de Francisco de los Cobos, en la que su secretario, Antonio de Montalvo, le informaba de que se vendía «un aparador de puertas, lleno de piezas de plata grandes y pequeñas, en que hay siete pares de fuentes y diecisiete tazas y copas y jarros, todo de oro, y otras cosas tan extremadas como las pueda tener el Emperador»³⁶.

33 A.P., leg. 122, 32.

34 Para un conocimiento más detallado de la platería civil empleada en el servicio de la mesa, así como todo el rito de la comida en el siglo XVI, véase SANTAMARINA, B., «Obra documentada de Antonio de Arfe para el VI duque de Benavente. Estudios de tipos de platería civil en el siglo XVI», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. VI (1994), pp. 197-204 y de la misma autora «Aparadores castellanos de los siglos XV y XVI en Castilla: cocineros y plateros al servicio del rey y de la nobleza», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXI (2000), pp. 199-218.

35 A.P., leg. 123, 5, fol 249v-252.

36 A.P., leg. 132, recogido por LASSO DE LA VEGA, M., op. cit., p. 51.

De la riqueza y suntuosidad de estos bienes, nos han llegado diversos testimonios, a través de los relatos que narran las fiestas celebradas en el Palacio de los Virreyes, donde todo era lujo y fastuosidad³⁷.

Por su parte, a caballo entre la platería civil y religiosa, se encuentran sus joyas. Procedentes de las partes más diversas del mundo, —desde España hasta América, pasando por el Norte de Europa—, se caracterizan por la amplia variedad tipológica y de materiales que presentan. Así, igual recogen cabezas de ídolos de las Indias, anillos, brazaletes, camafeos, joyas con formas de animales, platos esmaltados, vasos de piedras preciosas, que pequeños crucifijos o rosarios. Del mismo modo, entre las piedras y metales preciosos empleados se encontraban rubís, diamantes, jades, jaspes, lapislázulis, esmeraldas, amatistas, ágatas y, por supuesto, perlas engastadas en los metales por excelencia: el oro y la plata. En ambos aspectos —tipología y material—, destaca la deuda de sus joyas con los modelos, técnicas y materiales del Nuevo Mundo. Así, muchas de las piezas aparecen descritas como *ydolos*, otras responden a objetos exóticos y bastante curiosos, siendo las que más abundan las representaciones de formas animales³⁸.

«Un ydolo de oro de las Indias: tiene en la mano un palico de oro a manera de hueso: debaxo el sobaco lleva una chirimita del mismo oro y encima la cabeça lleva un chulet.

Una cabeça de aguila de oro de las Indias y a las espaldas tiene un espejo y tiene en los ojos unos granos de plasma de esmeralda.

Un espejo de las Indias en una cara de negro que parece açabache y tiene unos dientes de marfil.

Un anillo de oro labrado de relieve: tiene una piedra engastada con una cabeça de negro.

37 Sobre la corte del Duque de Calabria, véase, ALMELA I VIVES, F., *El duc de Calabria i la seua cort*, Valencia, 1958; CASTAÑEDA Y ALCOVER, V., «Don Fernando de Aragón. Apuntes biográficos», *Revistas de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXV, (1911), pp. 268-286; FALOMIR FAUS, M. «El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento». *Ars Longa*, 5, (1994), pp. 121-124; *Arte en Valencia (1472-1522)*, Valencia, Consell de Cultura Valenciana, 1996; MARTÍ FERRANDO, J., *Poder y Sociedad durante el virreinato del Duque de Calabria (1536-1550)*, Tesis Doctoral Inédita, Univ. De Valencia, 1993; MATEU IBARS, J. *Los virreyes de Valencia: Fuentes para su estudio*, Valencia, Ayuntamiento (Vives Mora) 1963; MERIMÉ, H., *El arte dramático en Valencia* (2 vols), Valencia, Institució Alfons el Magnànim. Institució valenciana d'estudis i investigació, 1985; VIGNAU, F., «Variedades. Inventario del Duque de Calabria», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I (1871), pp.252-283.

38 Par una mayor información sobre el papel de la joyería en las relaciones artísticas entre España y América, véase ARBETETA, L., «La joyería: manifestación suntuaria de los dos mundos», en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, Madrid, Fundación ICO, 1999, pp. 425-444. Asimismo, sobre el gusto de los europeos por los objetos americanos, véase CHECA, F. Y MORÁN, M., «Los tesoros en la primera mitad del siglo XVI y los bienes de Carlos V», en *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 41-54.

Una mariposa de plasma de esmeralda; la cabeça y el cuerpo y lo demas de oro de las Indias.

Una cabeza de un Indio: es de oro de las Indias: tiene dos dientes en la voca y por encima de los dientes saca la lengua y encima de la nariz tiene un ramo de oro del mismo oro»³⁹.

La posesión de estas piezas encerraba múltiples valores y significados que van más allá de la belleza y el valor económico que puedan representar. En primer lugar, la tenencia y disfrute de joyas era uno de los máximos símbolos de ostentación y poder, reservados únicamente a una minoría privilegiada⁴⁰, que, en ocasiones, las ofrecía a modo de presentes para cerrar pactos o asegurarse alianzas. Así, Carlos V, consciente del poder económico de Mencía y de la ayuda que ésta podía prestarle⁴¹ regaló joyas a la Marquesa en más de una ocasión. En segundo lugar, el hecho de utilizar como adorno determinadas piedras y metales favorecía a que estos pudieran ejercer su protección sobre la persona que los portaba. Se trataba de un amuleto perfecto que, gracias a sus propiedades curativas y preventivas, evitaba problemas de carácter físico y espiritual⁴². De este modo, el coral, el azabache o el jade eran piedras íntimamente relacionadas con la mujer, ya que ayudaban a cortar las hemorragias, propiciaban los buenos partos, favorecían la procreación o aumentaban la fertilidad⁴³. No se trata, por tanto, de una casualidad el que éstas sean algunas de piedras más frecuentes entre las joyas de Mencía de Mendoza, quien presentó problemas de infertilidad toda su vida. De hecho, sólo tuvo un hijo que murió muy pequeño, y no volvió a ejercer la maternidad, a pesar de tratarse de la función primordial de la mujer renacentista. Por último, lucir joyas de carácter religioso como rosarios o joyas relicarios, a la vez que realizar ofrendas a vírgenes y santos era una manera de declararse públicamente como una persona piadosa. Importante cuestión en un mundo abatido por la reforma protestante.

Símbolo y valor, dos características consustanciales a las joyas destinadas al servicio de reyes y nobles. En el caso de Mencía, era tal el valor de estas piezas que, tras su muerte, muchas de ellas pasaron al mercado europeo para venderse. Así,

39 Todas estas piezas quedan recogidas en el artículo de PAZ Y MELIÁ, A., «Medallas y piedras grabadas que la marquesa del Cenete legó en su último testamento a Don Diego Hurtado de Mendoza», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 10 (1902), pp. 310-319.

40 Sobre este tema, véase RÍOS LLORET, R. E. Y VILLAPLANI SANCHÍS, S., «Las joyas como símbolos de poder», en *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana siglos XV a XVIII*, Valencia, 2000, p. 77-130.

41 Existen dos cartas del rey Carlos I y el príncipe Felipe dirigidas a Mencía en la que piden socorros para las guerras de Italia y Flandes. (A.P., leg. 119, 13).

42 RODINI, E., «Los signos de las piedras. Valor simbólico de las joyas en la Europa del Renacimiento y Barroco», en *La cultura ceñida. Las joyas en la pintura valenciana siglos XV a XVIII*, Valencia, 2000, p. 17-26.

43 Véase la obra de Juan de Arfe, *Quilatador de plata, oro y piedras*, Valladolid, 1575.

vemos como algunas joyas se entregaron al Embajador de Venecia Guzmán de Silva para venderlas en aquella ciudad.

«Un joyel de oro con una balax grande, con ocho perlas gruesas al pie y con unas rosas esmaltadas de colorado y unas rosas blancas a las espaldas, esmaltadas, con unas hojas verdes, valuado en doscientas y diez libras. Este joyel está en Venecia en poder del Embajador Guzmán de Silva para que se procure que se venda en aquella ciudad, que es donde puede tener algún valor. Mas tiene su excelencia otro joyel con un balax grande a manera de peña, con tres perlas grandes a las esquinas, y por las espaldas una rosa de otro y tres veneras esmaltadas de blanco y colorado, que fue valuado en mil cinquenta libras moneda de Valecia. Está en Valencia para el mismo efecto (...)»⁴⁴

Sin embargo, a pesar de que una parte significativa de sus propiedades se repartieron entre el mercado europeo, la mayoría pasó a propiedad de su primo Diego Hurtado de Mendoza por expresa voluntad de Mencía en su testamento, redactado en Burgos en 1535⁴⁵. Allí consta como le «*deja todas las medallas antiguas de oro e plata e metal e piedras esculpidas e grabadas, asi en sortijas como las otras antiguallas de oro e plata e meta*»⁴⁶.

Sin duda, las joyas fueron junto con su atuendo las posesiones más valoradas y disfrutadas por la Marquesa⁴⁷, y las que más rivalidades y envidias suscitaron⁴⁸. No es de extrañar, pues, que se tratara de parte de las posesiones que más celosamente custodió. De hecho, en su testamento especifica y aclara que sus joyas no entran en las posesiones que han de pasar a su muerte al Convento de Predicadores de Valencia.

44 A.P., leg. 123, 12, En él se recoge una relación de las joyas y otras cosas de la herencia de Mencía que están en poder del Comendador para venderse en 1573.

45 Su testamento ha quedado recogido por ROEST VAN LIMBURG M., *Een Spaansche Gravin van Nassau, Mencía de Mendoza, Markiezin van Zenete (1508-1554)*. Leiden, A. W. Sitjthoff's Uitgevers-Maatschappi, 1908.

46 PAZ Y MELIÁ, A., op. cit., pp. 310-319.

47 Mencía disfrutó de sus joyas y de parte de las pertenecientes a Germana de Foix, que estaban en poder de Fernando de Aragón. De hecho, a la muerte de éste, cuando hubo de devolver las piezas al Convento de Predicadores, los frailes hubieron de insistirle para que se las restituyera. Para más información sobre este y otros temas relacionados con la historia de San Miguel de los Reyes, véase, FULLANA, L., «Historia del Monasterio de San Miguel de los Reyes», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 106.

48 KENISTON, H., en su obra *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*, Madrid, Castalia, 1980, p. 242, señala como en una de las fiestas organizadas en la casa del secretario del emperador en honor del joven príncipe, Mencía llegó luciendo sus mejores galas y añade: «*Cierto es que Doña María —de Mendoza— debió rivalizar con la duquesa de Calabria en esplendor, si juzgamos por las joyas de su criado, Juan Pérez, le llevó a Valencia (...)*»

«(...) en quanto a los vestidos que yo mando para ornamentos de la dicha mi capilla no se entienda ni se estienda a perlas ni piedras preciosas ni a estampas ni a otras piezas de oro puesto caso que cuando yo me vestia se pusiesen en las dichas ropas ni en qualesquier dellas ni se allen puestas en ellas aunque estén bordadas con ello o con qualquier cosa de oro das dichas ropas sin que se quiten dellas las dichas bordaduras (...)»⁴⁹

Tal y como vemos en los retratos que de ella se conservan (Lam. 1 y 2), tanto en el realizado por Van Orley como en el anónimo flamenco, la marquesa luce un collar de perlas vuelto y atado con un nudo, junto con brazaletes y anillos de rubís y azabaches engastados en oro. A esto hay que añadirle complementos del vestido como las rosillas de las mangas y el broche del tocado. Finalmente, sostiene un pequeño frasco, probablemente de perfume, en la mano⁵⁰. El parecido casi idéntico de la pose, vestimenta y adornos que presentan ambos retratos, nos lleva a suponer que, probablemente, el pintor anónimo flamenco empleara el modelo de su antecesor y tan sólo cambiara el rostro de la representada. Este uso bastante frecuente dentro de retrato, podría deberse en este caso a un intento de evitar mostrar la obesidad progresiva que sufrió la marquesa⁵¹.

En cuanto a su ajuar litúrgico, se concentraba en la capilla del Palacio del Real de Valencia, donde reside la duquesa de 1540 a 1550. Esta capilla fue calificada como un verdadero cabildo, presidido por un obispo e integrada por clérigos, teólogos, cantores, músicos y sacristanes⁵². Por ello, no es de extrañar que pusiera gran empeño en dotarla de todo lo necesario para la correcta administración del culto, hasta el punto de realizar distintos encargos a los fundidores de Malinas, entre los que se encontraban un candelero pascual, dos facistoles, candeleros elevados y candeleros de altar⁵³.

49 Testamento de Mencía de Mendoza, recogido por ROEST VAN LIMBURG, M., op. cit., p. 103.

50 No incluimos aquí la obra Santo Domingo y Mencía de Mendoza —Galeria Parmeggiani (Regio Emilia)— como ejemplo para estudiar sus joyas, ya que este cuadro ha sido interpretado erróneamente desde 1972 por Priscilla Muller, op. cit., p. 11, hasta el pasado año cuando apareció en las exposiciones *La cultura ceñida*, op. cit., p. 421 y *El arte de la Plata y las joyas en la España de Carlos V*, op. cit., p. 233, donde identifican a la Condesa de Haro con la Marquesa del Cenete. Ni la cronología —Mencía nació en 1508 y el cuadro está fechado en torno a 1500—, ni el parecido físico indicaban que se tratara de Mencía de Mendoza, segunda Marquesa del Cenete. La correcta identificación la realiza Ruth Matilda Anderson en su obra *Hispanic Costume 1480-1530*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1979, en la que se refiere a ella como Mencía de Mendoza, Condesa de Haro.

51 Las crónicas de la época narran como Mencía llegó a engordar desmesuradamente, Francisco de Zúñiga en su obra *Crónica burlesca de Carlos V*, Barcelona, Crítica, 1981, p. 89, dice que era *más redonda que tierra firme y más ancha que el campo de Josafat*.

52 LASSO DE LA VEGA, M., op. cit., p. 47

53 STEPPE, J.K., op. cit., p. 260.

La plata de carácter religioso de la marquesa se componía de las piezas heredadas de su padre; de su primer esposo, Enrique de Nassau (Lám. 3), y de las que ella misma fue adquiriendo. Del Marqués obtuvo algunas cruces de altar, cálices, candelabros y lo más significativo, los distintos apóstoles dorados con *peanyca* con el escudo de armas de los Borja, que probablemente fueran un regalo de esta poderosa familia valenciana a Rodrigo de Mendoza⁵⁴. Del Conde de Nassau recibió, al menos, «*dos hombres de armas con candeleros en las manos*», identificados con el escudo de armas de esta familia.

De este modo, tras las sucesivas adquisiciones, al final de su vida, la capilla de Mencía de Mendoza albergaba las siguientes piezas⁵⁵:

«Item un caliz de plata todo dorado labrado con fullages y maçonería al pomo ocho esmaltes a la redonda con su patena con una mano en medio labrada de burin con su caxa guarnecida de cuero.

Item otro caliz de plata con su patena todo dorado labrado al pie con las insignias de la passion alrededor y en la patena un agnus dei.

Item otro caliz de plata con patena sin dorar

Item dos vinageras de plata grandes todas doradas labradas al romano

Item otras vinageras de plata todas doradas a la manera de unas sermillas

Item otras dos vinageras de plata en partes doradas echa a la bruta.

Item un ostiario de plata en partes dorado sembrado por todo de flor de lis con una sortegiga ensima e un platito de plata dorado en lo en torno

Item un porta paz grande de plata labrada a la maçonería con la Imagen de Nuestra Señora de dentro con cinco angelines alrededor el uno se ha despegado todo dorado

Item otro porta paz de plata toda dorada en medio la ymagen de Nuestra Señora con su bendito hijo con un titulo escrito ensima que dice Exaltar a esta Santa y al pie otro escrito que dice Dei gemitatrix furgoros labrada al romano y ensima una medalla con el nombre de Jesús con sus caxa.

Item otro porta paz de plata sin dorar tiene en medio la resurrección de San Pablo con su caxa.

Item una cruz grande de plata toda dorada con un pie grande labrada a lo romano con fullages a la una parte el Crucifijo con unos esmaltes a los cabos de los brazos al cabo de arriba y a los pies con

54 Archivo de la Villa de Madrid, Inventario de los bienes que a su muerte dejó el Marqués del Cenete.

55 A.P., leg. 122, 1.

letrero falta en el cabo den sima la rosilla del remate que se ha quebrado y en poder del sacristán y a las espaldas la ymagen de Nuestra Señora con su caxa.

Item otra cruz de plata toda dorada mediana con su pie labrado y echa al romano con el crucifijo con su caxa.

Item otra cruz en triángulo en partes dorada al pie unas cabezas de carnero y tres pies de grifo con una trofa en medio del pie a las dos tres partes con tres cabezas de negros en medio de la trofa con el crucifijo en la cruz con su caxa.

Item unos candeleros grandes de plata todos dorados altos con unos seys pilares alrededor de los cuales faltan quatro a cada uno labrados de maçoneria y fullages con compones y sus caxas.

Item otro par de candeleros pequeños de plata en partes dorados obrados al romano con los pies en triangulo con tres pies de grifo cada uno con tres escudos cada uno con cabezas de judios son de punto

Item otro par de candeleros de plata sin dorar que servía en el oratorio que se azen quatro.

Item otro par de candeleros de plata dorados quebrados que sirve en la cámara a las missas rezadas.

Item dos hombres darmas con candeleros en las manos con espadas al lado sobre un pie grande con tres escudos en cada pie con las armas de Nasau de plata todos dorados falta en cada uno un tornillo en la rodilla para asirle al pie con sus caxas.

Item dos blandones altos los pies en triangulo de plata.

Item un apóstol de plata dorado con un corazón en la mano y en otra un librito de plata en la peanyca escrito santísimo con quatro escudos con armas de borja

Item otro apóstol San Pablo de plata todo dorado con una espada en la mano y en la peanyca fondos con armas de borja

Item otro apóstol San Judas de plata todo dorado con una cruz de plata en la mano con las armas de Borja en la peanyca

Item dos campanillas de plata la una que sirve en la Camara tiene la Cruz de Jerusalén.

Item un incensario de plata e una naveta con su cucharita de plata asida con su cadenilla

Item una palmatoria de plata con tenacitas

Item un organo con su caja.»

Tres cálices, tres pares de vinajeras, un hostiario, tres portapaces, tres cruces de altar, cinco pares de candeleros, tres figuras de apóstoles, una palmatoria, un incensario con una naveta y su cucharita, unas campanillas y un órgano con su caja, revelan que se trataba de una capilla de una relevancia considerable. Podría-

mos estar hablando, incluso, de una capilla de abierta al culto público, dada la existencia de tres portapaces.

Estilísticamente predominaban las formas *al romano* aunque en convivencia con piezas realizadas bajo los cánones góticos, decoradas con *maçonería*, algunas de ellas herencia de Rodrigo de Mendoza. No podemos olvidar el papel tan significativo que desempeña la familia Mendoza en la introducción de las formas del Renacimiento en España; en especial el Marqués del Cenete a quien debemos la llegada a nuestro país del *Codex Escorialense*⁵⁶ y la afluencia de formas decorativas *a la italiana*, de la mano de artistas como el arquitecto genovés Michele Cardone o el platero pisano Bernabo de Tadeo⁵⁷. Asimismo, las circunstancias personales de Mencía favorecieron la internacionalización de un gusto que lejos de conformarse con las representaciones locales, siempre estuvo dispuesto a dirigir su mirada hacia nuevos estilos, en especial el arte flamenco. Por último, señalar que Valencia es el primer lugar al que llegan las novedades artísticas italianas en estos momentos, circunstancia que debió influir en la orientación de su gusto artístico y, por consiguiente, en la adquisición de sus obras.

Sin embargo, en esta capilla, a pesar de contar de todos los utensilios litúrgicos necesarios para celebrar el misterio de Cristo, llama la atención el hecho de que no aparezca citado ningún relicario; especialmente en el siglo en el que se reavivó el fervor por las reliquias como medida de reacción contra los reformadores que negaban el culto a los santos y a las reliquias⁵⁸.

Las capillas, tal y como ha señalado Mary Hollingsworth, son, ante todo, expresión de las creencias religiosas de sus patronos⁵⁹. Por este motivo, y considerando que Mencía de Mendoza fue una de las máximas seguidoras del erasmismo; si tenemos en cuenta que los encargados de su educación fueron, como ya hemos señalado, Vives en Flandes y Maldonado y Strany en España; si recordamos su encuentro con Guillermo Budé a su paso por Francia; si repasamos los libros de su biblioteca y el resto de las obras que adquirió, especialmente las medallas; si nos fijamos en la losa de alabastro sin más adorno que un letrero que cubre su sepultura o hechos tan singulares como el que no quisiera que ninguno de sus deudos ni criados llevaran luto a su muerte, pidiendo que, en lugar de esto; rogaran a Dios

56 FALOMIR, F., y MARÍAS, F., «El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol VI, (1994), pp. 101-108.

57 Sobre los encargos que el platero pisano recibe del Marqués del Cenete, véase FALOMIR FAUS, M., op. cit., 1996, pp. 518-525.

58 Véase RIVERA DE LAS HERAS, J. A., «El esplendor de la liturgia», en *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 19-54.

59 HOLLINGSWORTH, M., *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*, Madrid, Akal, 2002, p. 11.

por su alma⁶⁰, no nos extrañará que entre las piezas de su capilla no hubiera lugar para las reliquias, consideradas por Erasmo como un sin sentido.

«¿Qué cosa vale más: tener uno en su casa una astilla de la Cruz o tener en el fondo del corazón todo el misterio de la Cruz?»⁶¹

A la muerte de Mencía, todo el ajuar litúrgico que albergaba su capilla pasa a los frailes del Convento de Predicadores de Valencia, donde se encuentra la capilla funeraria de la familia, concedida por Real Despacho de Carlos V a la Marquesa del Cenete⁶² el 18 de mayo de 1535. Allí fueron enterrados los Marqueses, sus padres,⁶³ y Mencía de Mendoza, quien dejó deseo expreso en su testamento de descansar allí. Igualmente se aseguró que no faltara lo necesario para la celebración del culto ordinario en su capilla, a la que también cedió sus vestidos y ropa blanca⁶⁴, a la vez que, como ya hemos señalado, aclaraba que no quedaban incluidas dentro de las posesiones destinadas al Convento sus perlas, piedras preciosas ni otras piezas de oro.

Resulta cuando menos curioso el hecho que Mencía de Mendoza en su testamento tan sólo haga referencia a las piezas de platería —joyas, medallas y ajuar litúrgico— de entre todas sus posesiones de carácter artístico. Ni tapices, ni esculturas, ni libros, ni pinturas⁶⁵, ni muñecas ... nada importaba a la marquesa tanto como sus joyas y la adecuada preparación y disposición de su capilla funeraria. Ante este hecho, cabe preguntarse: ¿Compraba Mencía obras de arte porque apreciaba y disfrutaba del valor artístico de cada una de las piezas o lo hacía por el deseo de compilación y posesión de objetos valiosos, con el prestigio y poder que esto simbolizaba?, ¿por qué las joyas, medallas y objetos litúrgicos y no las pinturas o los libros? y ¿a qué se debe su interés en aclarar que las joyas no estaban destinadas a su capilla funeraria?. Asimismo, una vez visto el lujo que rodeaba el

60 «Item mando que ninguno de mis deudos ni criados no traigan luto por mi sino que en lugar de ello rueguen a Dios por mi anima». Testamento de Mencía de Mendoza, recogido por ROEST VAN LIMBURG, M., op. cit., p. 95.

61 «¿Cuáles son las verdaderas reliquias de San Pablo? ¿Unos pedacitos de huesos conservados en un relicario, o bien su espíritu que resplandece en las Epístolas? Los verdaderos milagros ¿son las curaciones obradas por las reliquias corporales, o bien las curas de almas obradas por la doctrina? (...) ¿Qué cosa vale más: tener uno en su casa una astilla de la cruz o tener en el fondo del corazón todo el misterio de la Cruz?». Erasmo en su obra *Enquirindión*, citado por BATAILLÓN, M., op. cit., p. 42.

62 A.P., leg. 119 y A. H. N. Osuna, leg. 1847, 4, recogido por TEIXIDOR, O.P., *Capilla y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, II, Valencia, 1950, pp. 207-208.

63 Sobre el sepulcro de los Marqueses del Cenete, véase LÓPEZ TORRIJOS, R., «Los autores del sepulcro de los Marqueses del Zenete», *A. E. A.*, 203 (1978), pp. 323-336.

64 ROEST VAN LIMBURG, M., op. cit., p. 103.

65 Tan sólo hace referencia a la necesidad de encargar un retablo principal y otros retablos menores para su capilla, pudiéndose emplear sus tablas pequeñas de devoción para este fin. *Ibidem* p. 103.

ajuar litúrgico de la duquesa, y teniendo en cuenta que Erasmo de Rotterdam rechazaba todo signo de fastuosidad en la liturgia; es necesario plantearse hasta qué punto Mencía de Mendoza se ajustaba a las doctrinas del pensamiento humanista cristiano y en qué medida se veía condicionada por su rango nobiliario y lo que esto traía consigo. Quedan abiertas, así, distintas líneas de investigación para futuros trabajos sobre Mencía de Mendoza, un personaje tan complejo como fascinante.

De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles*

M^a DEL CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

El culto a la Eucaristía tuvo su manifestación más genuina en la celebración del Corpus Christi. La fiesta nació en la diócesis de Lieja, a raíz de las revelaciones de santa Juliana de Rétine en el año 1247, y la estableció el pontífice Urbano IV en 1264 para combatir la herejía de Berengario de Tours que negaba la presencia real de Cristo en las especies consagradas¹. La procesión fue instituida oficialmente por Juan XXII en el año 1316 con el objeto de exponer el Sacramento a la adoración de los fieles, pero hay noticias de su celebración en Colonia en el año 1279 y en algunas ciudades españolas a partir de 1280. A comienzos del siglo XIV el Santísimo se disponía en expositores de cristal en forma de vaso o copa o en el interior de torres poligonales con ventanas de vidrios policromos, como la de Bari y Molfetata². En cualquier caso, se trataba de suntuosos recipientes, con frecuencia de plata u oro.

* Este artículo recoge sustancialmente el texto de la conferencia pronunciada en la Universidad de Murcia dentro del ciclo sobre platería celebrado con motivo del día de San Eloy del año 2001. En principio, consideramos «custodia portátil» a toda la que no es de asiento, sea cual fuere su tipología.

1 Fray F. de BIVAR: *Historia admirable de las más ilustres... la una doña Beatriz de Silva... y la otra, la vida de santa Juliana, con la milagrosa fundación de la fiesta del Corpus Christi, que ella instituyó*, Valladolid, Gerónimo Murillo, 1618, recogido por J. PORTÚS PÉREZ: *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, 1993.

2 A. de la CRUZ VAQUERO y N. GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *La custodia del Corpus de Ávila*, Ávila, 1993, p. 17.

Por otra parte, su lugar de origen motivó su estrecha vinculación con la casa de Borgoña y, posteriormente, con los Austrias españoles, lo que explica que el Santísimo ocupase un lugar preferente en el cortejo de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia en el año 1530. En esta ocasión, la custodia, conocida por la estampa de Nicolás Hogenberg³, se transportó a lomos de caballería, pero lo habitual era que el día del Corpus la llevase el propio sacerdote revestido de pontifical y bajo baldaquino. No obstante, en España se permitió su salida en andas, en atención al enorme tamaño y peso que adquirieron algunos ejemplares a partir del siglo XIV⁴, recogiendo así la tradición de «la Arca del Sancta Sanctorum que fabricó Beseleel»⁵. En la procesión madrileña del Corpus Christi figuraba con frecuencia la propia corte presidida por el monarca. Así lo refieren en diversas ocasiones los cronistas de la época de Felipe IV, por ejemplo, que se hacen eco de la devoción del soberano a la Eucaristía con expresivas frases: «...el mayor venerador del Sacramento y el más asistente a su culto...» (Pedro Becerra) o «...venía su Majestad Católica (ponga Dios a sus pies a los enemigos de la Iglesia) dando ejemplo de la fe y devoción al Santísimo Sacramento, tan propio de la Casa de Austria...» (Valenzuela)⁶.

Las primeras grandes custodias procesionales españolas en forma de torre con cuerpos decrecientes y frentes opacos, a manera de chapital gótico, fueron las de las catedrales de Ibiza y Barcelona y la de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), inspiradas en los sagrarios de piedra o de madera que, a imitación de los flamencos, se disponían en un lateral de las iglesias en amplias zonas del norte de la península⁷. A comienzos del siglo XVI, Enrique de Arfe transformó estas torres opacas en estructuras diáfanas para facilitar la contemplación del Santísimo y fue esta nueva tipología, con las lógicas modificaciones de acuerdo a las directrices estilísticas de cada momento, la que pervivió en España a lo largo de toda la Edad Moderna. Estas custodias de asiento, labradas casi siempre por plateros de gran prestigio, protagonizan los capítulos más brillantes y mejor conocidos de nuestra platería. Son, sin lugar a dudas, espléndidas arquitecturas en plata, piezas capitales

3 A. RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: «Ceremonial y liturgia: las fiestas religiosas del Emperador», en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, 2000, p. 76.

4 A. GASCÓN DE GOTOR: *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, Barcelona, 1916, pp. 5-6 y 45.

5 J. de ARFE Y VILLAFANE: *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*, Sevilla, 1587, Libro IV, Capítulo 2. Edición de Albatros, Madrid, 1979.

6 P. BECERRA: *Panegirico legal y político sobre las dos resoluciones que por disposición divina se han obrado en el retiro de la Majestad del Señor Rey Carlos II.*, fol. 5, recogido por J. PORTÚS PÉREZ: *La antigua procesión...*, p. 99 y P. VALENZUELA: *Fiestas de Corpus y toros (1626)*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 1871, recogido por J. SIMÓN DÍAZ: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, 1982, pp. 359-361.

7 F.J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los Arfe, escultores de plata y oro*, Madrid, 1920, p. 21. J. E. URANGA GALDIANO y F. ÍÑIGUEZ ALMECH: *Arte medieval navarro*, Vol. V, Pamplona, 1973, p. 254.

del arte español y objeto frecuente de atención por parte de los historiadores, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días. Baste recordar la extensa bibliografía que la familia de los Arfe ha generado, desde los primeros trabajos de Magán, Justi o Sánchez Cantón, hasta los estudios de la última década efectuados por Bonet Correa, Cruz Valdovinos, Herráez Ortega o Sanz Serrano, entre otros muchos autores⁸. Hace ya treinta años que F. Boucher insistió en el carácter arquitectónico de estas piezas de plata, sobre todo de las góticas, a las que calificó de auténticas «microarquitecturas» con peculiaridades específicas, y todavía hoy se continúa tratando de profundizar en su estudio para conectarlas con la mentalidad y con el ambiente artístico contemporáneo⁹ ó para precisar las relaciones e intercambios entre plateros y arquitectos¹⁰. Los recientes hallazgos sobre la labor de algunos importantes arquitectos y tracistas del Barroco andaluz, por ejemplo, los están revelando como artífices de custodias de asiento a la par que de retablos y de arquitectura en piedra. Todo ello está aportando sorpresas y no pocas novedades sobre figuras relevantes de la arquitectura y de la platería¹¹.

Pero la importancia de estas custodias de asiento, procesionales o de torre, y de sus grandes artífices, encabezados por Enrique de Arfe, no debe hacernos olvidar el papel, también muy significativo, que desempeñaron en nuestro país las custodias portátiles o de manos desde la Edad Media. De hecho, algunas de las más antiguas representaciones de la procesión del Corpus, como la pintura anónima

8 Desde N.MAGÁN: «Procesión del Corpus y custodia de Toledo», *Semanario Pintoresco*, 1841, p. 177. C. JUSTI: «Die Goldschmiedefamilie der Arphe», *Miscellaneen aus drei Jahrhunderte spanischen kunstleben*, I, Berlín, 1908, pp. 269-290, traducido en «Estudio sobre la familia de los Arfe», *La España Moderna*, Madrid, 1913 y de F.J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Los Arfe, escultores de plata y oro*, Madrid, 1920, hasta M^a V. HERRÁEZ ORTEGA: *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, Universidad de León, León, 1988, J.M. CRUZ VALDOVINOS: «Antonio de Arfe y la custodia de la catedral de Santiago», en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 247-259, , M^a V. HERRÁEZ ORTEGA: «Los Arfe: teoría y praxis», en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pp. 91-110 y M^a J. SANZ SERRANO: *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Cajasur, Córdoba, 2000, entre otros muchos trabajos que podrían añadirse.

9 M.C. HEREDIA MORENO: «La custodia del Corpus de la catedral Magistral de Alcalá de Henares. Una posible interpretación del templo de Salomón», *Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología*, LXIV (1998) 325-336.

10 La relación entre las artes monumentales y las decorativas en el *Quattrocento fiorentino* ya fue puesta de manifiesto por L. HEYDENREICH: *La eclosión del Renacimiento*, Madrid, 1972, pp. 231-238, que considera el báculo del san Luis de Tolosa de Donatello el precedente de Brunelleschi para la linterna de la cúpula del *Duomo* y ésta, a su vez, el origen de la macolla de la cruz de plata de Pollaiuolo para el baptisterio florentino.

11 F. Bucher: «Micro-Architecture as the idea of gothic theory and style», en *Actas XXIII CIHA*, Sección, 9, Granada, 1973. F. CRUZ ISIDORO: «Un diseño de orfebrería del aparejador Pedro García Bernardo», en *Atrio*, 2 (1990) 43-47. F. de P. CUÉLLAR CONTRERAS: «Los retablos colaterales de la iglesia del Sagrario de Sevilla», *Atrio*, 4 (1992) 95-110. J. RIVAS CARMONA: «Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos», en *Estudios de platería*, Murcia, 2001, pp. 211-227.

del Museo de Arte de Barcelona, del siglo XIV o la de Villahermosa del Río en Castellón de la Plana, reproducen modelos portátiles en forma de caja cubierta o de relicario poligonal sobre pie y astil, en ambos casos bajo palio, y en manos de un obispo y de un pontífice, respectivamente. En el siglo XVI, sobre todo a partir de Trento y de la Contrarreforma, se labraron gran número de custodias de manos, porque el Concilio propició una serie de devociones y de cultos eucarísticos que se desarrollaban en el interior de los templos y requerían unas piezas pequeñas y funcionales, que resultase fácilmente manipulables por el sacerdote. A estos requisitos de funcionalidad se añadían en algunos casos factores de tipo económico, ya que las custodias portátiles, al ser, al menos teóricamente, más pequeñas, resultaban más baratas y, por tanto, más asequibles para las iglesias e instituciones más pobres. Estas circunstancias permiten comprender el éxito y la difusión de estos modelos para atender a las directrices de Trento en relación con el culto a la Eucaristía. La progresiva crisis económica del siglo XVII en la España de los Austrias Menores es otro factor relevante a tener en cuenta. En definitiva, razones litúrgicas, funcionales y económicas ocasionan el auge y el desarrollo progresivo de las custodias portátiles a partir de 1600.

En este ambiente, el artista platero se ve impulsado a crear nuevas formas o a renovar las antiguas, al tiempo que la extensa iconografía desarrollada en los relieves y esculturas de las grandes custodias de asiento tiene, necesariamente, que reducirse al disponerse de menos espacio. Por ello el mentor se ve obligado a concentrar el programa eucarístico en muy pocas imágenes, a veces una sola figura, cuidadosamente escogidas para comunicar el mensaje adecuado de forma clara, precisa, comprensible y persuasiva para el fiel. Veamos, en primer lugar, cuáles son estas devociones y la correspondiente liturgia, para luego analizar las diferentes tipologías y sus programas iconográficos.

El origen del culto a la Eucaristía se remonta a los comienzos de la Era Cristiana y se desarrolla a lo largo de la Edad Media, sobre todo a partir fecha del establecimiento de la festividad del Corpus Christi, como antes dijimos. Pero fue a raíz del milagro de Bolsena, acaecido en el año 1263 en la iglesia de Santa Cristina, en el transcurso de la Misa en que brotó sangre de la hostia en el momento de la consagración, cuando se instituyó la fiesta. La fundó el pontífice Urbano IV en el año 1264 por la bula *Transiturus de hoc mundo*, que se inicia con las expresivas frases siguientes: «Todos así, clérigos como seglares, canten con gozo y regocijo cantares de loor. Todos den a Dios himnos de alegría. ¡Cante la Fe, la Esperanza salte de placer y la Caridad se regocije! ¡Alégrese la Devoción! ¡Tenga júbilos el Coro! ¡La Pureza se huelgue! ¡Acuda cada cual con pronta voluntad y ánimo alborozado poniendo en ejecución sus buenos deseos y solemnizando la gran festividad que hoy se instituye!...»¹². Fue declarada fiesta oficial para toda la

12 Se recoge en C. HEREDIA MORENO: «Custodia», en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, 2000, pp. 436-437.

Cristiandad por Clemente V en 1311 en el concilio de Viena y en 1316 Juan XXII añadió la Octava y la Procesión Solemne, cuya puesta en práctica en nuestro país favoreció la construcción de las grandes custodias de asiento, en progresivo auge a partir de 1500.

Pero el Concilio de Trento dio nuevo impulso a los cultos eucarísticos¹³. La doctrina de la Eucaristía fue definida por el Concilio en la Sesión XIII del 11 de octubre de 1551 y en la sesión XXII de la primavera de 1562. En la XIII, cap. 8 se invita a los creyentes al culto de la Eucaristía y a la comunión frecuente. El Sacramento se considera a partir de ahora el centro de veneración por parte de los fieles y también el centro del recinto eclesiástico, por lo que la custodia, que en la Edad Media solía situarse en un lateral, pasa a ocupar el tabernáculo del altar mayor, ocasionando el auge progresivo de los sagrarios y de las capillas sacramentales a lo largo del Barroco¹⁴. Por otra parte, de las procesiones medievales del Corpus, derivaron las exposiciones del Santísimo en el altar, antes y después de las salidas, también durante la misa de la mañana y por la noche, así como la bendición a los fieles. Estos cultos se incrementaron de manera progresiva a lo largo de la Edad Moderna.

Los decretos de Trento se implantan en las diócesis españolas a través de los sínodos diocesanos y se plasman por escrito en las respectivas constituciones sinodales, que son el cuerpo legal que recoge el espíritu y la doctrina del Concilio. Sirvan como ejemplo las de 1590 de don Bernardo Sandoval y Rojas, obispo de Pamplona, y las de este mismo prelado en 1601, siendo ya cardenal arzobispo de Toledo. La puesta en práctica se efectúa por medio de las visitas pastorales que el visitador de cada diócesis giraba por todas las iglesias de su jurisdicción cada dos años. Los objetivos principales eran revisar los libros de fábrica para conocer el estado de cuentas, inspeccionar el estado de la fábrica de la iglesia y el del ajuar litúrgico y regular y controlar las obras y las compras necesarias de piezas de plata. Particular atención se prestaba a la manera de custodiar o guardar el Santísimo, que había que depositar en el sagrario del altar mayor en una «copita», «caja» o «cajita» de plata, que, a su vez, había de colocarse dentro de otra pieza mayor (custodia, copa grande, arqueta o cofrecito, términos usados de forma indistinta en las diferentes diócesis), en sustitución de los antiguos relicarios, alacenas o

13 C. von deer OSTEN SACKEN: *El Escorial, estudio iconológico*, Bilbao, 1984.

14 Baste recordar los espléndidos sagrarios del Barroco andaluz, desde el de la catedral de Sevilla, obra de Juan de Zumárraga y Andrés de Vandelvira, hasta el de la iglesia sevillana de Santa Catalina que trazó Leonardo de Figueroa o el de la cartuja del Paular, del granadino Francisco Hurtado Izquierdo.

tabernáculos laterales de la Edad Media. La visita comenzaba con misa solemne y con la exposición del Santísimo en la custodia¹⁵.

Además, a partir de Trento, incluso antes, se crean o se desarrollan las cofradías o congregaciones eucarísticas que promueven otras prácticas piadosas en honor de la Eucaristía. La más importante fue la cofradía de la Minerva, fundada en Roma a instancias del dominico Tomás Stella en 1520 en la iglesia romana de Santa María sopra Minerva, que impulsó el rezo de las cuarenta horas para venerar a Cristo en su tumba desde el Jueves Santo hasta el Sábado de Gloria¹⁶. Estos cultos fueron aprobados canónicamente por Pablo III con su Bula *Dominus Noster Jesus Christus* en el año 1539, los divulgó la Compañía de Jesús a mediados del siglo XVI y fueron sancionados en 1560 por bula de Pío IV. Con ellos se relaciona la reserva eucarística del Jueves Santo en los monumentos de Semana Santa¹⁷.

Años después, Carlos Borromeo, arzobispo de Milán, dio nuevo impulso a estos rezos y en 1592 Clemente VIII los convirtió en adoración perpetua ante el Sacramento, extendiendo estas devociones a toda la cristiandad a través de su Bula *Graves et diuturnae*. Significa la adoración ininterrumpida del Sacramento, colocado en la custodia y en el altar, por parte de fieles, comunidades, parroquias o conventos de una diócesis, que se van relevando de acuerdo a un orden anual preestablecido. Los *Estatutos de la Real Congregación de luz y vela, erigida en la ciudad de Sevilla, con el objeto de hacer oración continua ante el augusto Sacramento del Altar*. Sevilla, imprenta Mayor, 1793, dan idea del desarrollo y de la persistencia de estos cultos en nuestro país a finales del siglo XVIII¹⁸.

Todas estas devociones dieron lugar a celebraciones litúrgicas específicas en el interior de los templos y propiciaron el auge de todo tipo de custodias portátiles o de manos, preferidas, por razones de funcionalidad, a las grandes estructuras de asiento. Pero hay que tener en cuenta que estas custodias de manos podían utilizarse también, y de hecho se utilizaron, en las procesiones del Corpus Christi desde la Edad Media, como antes comprobamos. Además, de manera progresiva

15 *Constituciones sinodales promulgadas por el cardenal arzobispo de Toledo Don Bernardo de Sandoval y Rojas...*, en Toledo, por Pedro Rodríguez, impresor del Rey. Año 1601, Libro I, título «De Fide Catholica», constitución IV. Libro III, título «De Custodia Eucharistiae», constituciones I, II, III y V. El texto recoge en parte el de las constituciones anteriores promulgadas a lo largo del XVI, desde las del cardenal Tavera de 1536, aunque se adapta a las directrices del Concilio de Trento. El panorama navarro sobre este punto lo recoge A. ORBE SIVATTE: *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, 2000, pp. 155 y ss.

16 J. Castellort: «Restablecimiento de la Cofradía de la Minerva», *XXXV Cíngresi Eucarístico Internacional. La Eucaristía y la Paz*, Vol. I, Barcelona, 1952, pp. 801-806.

17 De la pronta difusión de estos cultos en España es buena prueba la existencia de una cofradía eucarística en Huéscar (Granada), asociada a la de la Minerva romana, desde 1544, según recoge P. BERTOS HERRERA: *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, Granada, 1983, T. II, p. 743.

18 La cofradía eucarística más reciente es la de la Adoración Nocturna, creada en Roma en el año 1810 durante el pontificado de Pío VII.



LÁM. I. FIG. 1. *Custodia. Aibar.*



LÁM. I. FIG. 2. *Caja. Paterna del Campo.*

fueron aumentando de tamaño y en el transcurso del siglo XVIII alcanzaron unas dimensiones considerables, en franca contradicción con el significado estricto de estructura portátil.

En cualquier caso, como punto de partida de las custodias portátiles hemos de tener en cuenta la existencia de estas piezas medievales que, al menos en la corona de Aragón y entendiendo el término en sentido amplio, bajo la doble acepción de custodiar y exponer, se remontan a la segunda mitad del siglo XIV. La custodia retablo de los corporales de Daroca, labrada por Pedro Moragues para Pedro el Ceremonioso en el año 1384 es un ejemplo temprano y excepcional por su tipología y por su tamaño. En el siglo XV se generalizan las custodias en forma de **relicario arquitectónico** de frentes cerrados sobre pie y astil. Quedan piezas de generosas dimensiones en Cataluña, como el modelo plasmado por Francesco Artau el Mozo en la catedral de Gerona en 1430¹⁹. De estos años es también la parte superior de la custodia de Ezcaray (La Rioja), convertida en copón custodia a mediados del XVI. Esta tipología evoluciona en Castilla y de lugar, a partir de 1475, a la **custodia portátil de templete** al abrirse los frentes del relicario para permitir la contemplación de la Forma. La espléndida custodia de Aibar, labrada por Juan de Santa Cruz, es uno de los primeros ejemplos²⁰ (Lám. I, fig. 1). Paralelamente se desarrollan, sobre todo en el ámbito de la Corona de Aragón, las **arquetas eucarísticas** de traza prismática con pie y con vástagos laterales para soporte de ángeles adoradores, como la de la catedral de Tortosa. Asociadas a un viril se utilizarán en el siglo XVI como expositores y pervivirán a lo largo de la Edad Moderna.

No obstante, las custodias portátiles cobran nuevo impulso a lo largo del siglo XVI, sobre todo después de Trento, en paralelo al auge que adquieren las devociones eucarísticas postridentinas, que dan lugar a gran variedad de tipologías y, a veces, a interesantes y novedosos programas iconográficos. En líneas generales, son susceptibles de división en varios grupos.

En primer lugar, para custodiar o guardar el Sacramento en el sagrario del altar mayor y para llevar el viático a los enfermos se utilizaron **cajitas cilíndricas con tapador** plano o cónico hasta bien entrado el siglo XVI. Las de tamaño más reducido apenas rebasan los 5 ó 6 cm de diámetro y se guardaban en otras **cajas**, con o sin pie, similares a las anteriores pero de mayores dimensiones. Estas piezas fueron progresivamente desplazadas por los copones, en forma de copa grande con tapador, según los modelos habituales a partir del siglo XVII. Como consecuencia, las cajas anteriores se reservan en la sacristía como hostiarios, para guardar las formas sin consagrar, o se emplean también para llevar el viático a los

19 Sobre éste y otros ejemplares catalanes véase N. DALMASES: *Orfebrería catalana medieval 1300-1500*, Barcelona, 1992, pp. 283-319

20 Sobre el origen y difusión de estos modelos burgaleses véase A. BARRÓN GARCÍA: *La época dorada de la platería burgalesa*, Burgos, 1998, T.I, pp. 163-165.

enfermos, al menos hasta que se generaliza el uso del portaviáticos que cumple esta misma función.

El origen de estas cajas se remonta a la Edad Media. Se conservan ejemplares de hacia 1200, hechos en cobre con esmaltes opacos, de Limoges o Silos, que difundieron cuadrillas de esmaltadores itinerantes a través del Camino de Santiago, a ambos lados de los Pirineos, con caracteres bastante homogéneos. La de Esparza de Galar (Navarra), puede ser un ejemplo. A partir de 1500 comienzan a fabricarse en plata y se labran gran número de ejemplares que van incorporando los repertorios decorativos propios del momento. La de Baquedano (Navarra), con pie, mantiene rasgos goticistas. La de Juan Bravo en Llerena (Badajoz), sin pie, de mediados de siglo, presenta grutescos y mascarones y la de Paterna del Campo (Huelva), también sin pie pero de finales de siglo, incorpora cartelas y Virtudes recostadas al gusto miguelangelesco²¹ (Lám. I, fig. 2).

En segundo lugar, para atender a la reserva eucarística del Jueves Santo y a la adoración de las cuarenta horas, en relación con las devociones difundidas por la cofradía de la Minerva, se solían utilizar las **arquetas eucarísticas**, de tamaño variable y formato diverso, con diseño que a veces recuerda una urna funeraria, alusiva a la tumba de Cristo. La del convento de carmelitas de Villalba del Alcor (Huelva), de hacia 1600, con traza prismática, cubierta de medio cañón rebajado y decoración de ces, puede ser un ejemplo (Lám. II, fig. 1). Algunas de estas piezas son, en realidad, arquetas civiles de uso doméstico, procedentes de donaciones nobiliarias, lo que explica el programa iconográfico profano que presentan, ajeno por completo a su definitiva función litúrgica. Tal es el caso de la arqueta de la parroquia de Fuensalida (Toledo) con relieves del «Juicio de Paris», que regaló a finales del siglo XVI el Comendador de Castilla López de Ayala, cuarto conde de Fuensalida, con el expreso deseo de que sirviese para custodiar el Santísimo el Jueves Santo²². De igual manera, la arqueta de las Bernardas de Alcalá de Henares fue donada al convento cisterciense por su fundador, el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, y se incorporó al monasterio en el año 1624. Pero es obra madrileña de hacia 1570, atribuida al platero cortesano Manuel Correa, y sus relieves reproducen, entre otros temas, los triunfos del Emperador a partir de la serie de estampas de Maarten van Heemskerck de 1556, que se proponen como modelo y ejemplo a seguir para su hijo Felipe II²³. En ambos casos, lo inapropiado

21 Están recogidas por M.C. GARCÍA GAÍNZA y M.C. HEREDIA MORENO: *Orfebrería de la catedral y del museo diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1980, lám. 67; M.C. HEREDIA MORENO: *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980, vol. I, p. y F. TEJADA VIZUETE: *Platería y plateros Bajoextremeños (Siglos XVI-XIX)*, Mérida, 1998, fig. 124.

22 PM-B: «Arqueta de «El juicio de Paris»», en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, n° 144, pp. 475-477.

23 Sobre el complejo programa iconográfico de la arqueta puede consultarse M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: «Los triunfos del Emperador en las artes del metal», *El arte en tiempos de Carlos V y de Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 363-375

de los temas en relación con su nuevo destino religioso, sobre todo por la presencia de desnudos en un contexto eucarístico, se soluciona censurando las figuras «indecorosas» mediante el simple procedimiento de machacar los relieves para hundir y disimular sus rasgos.

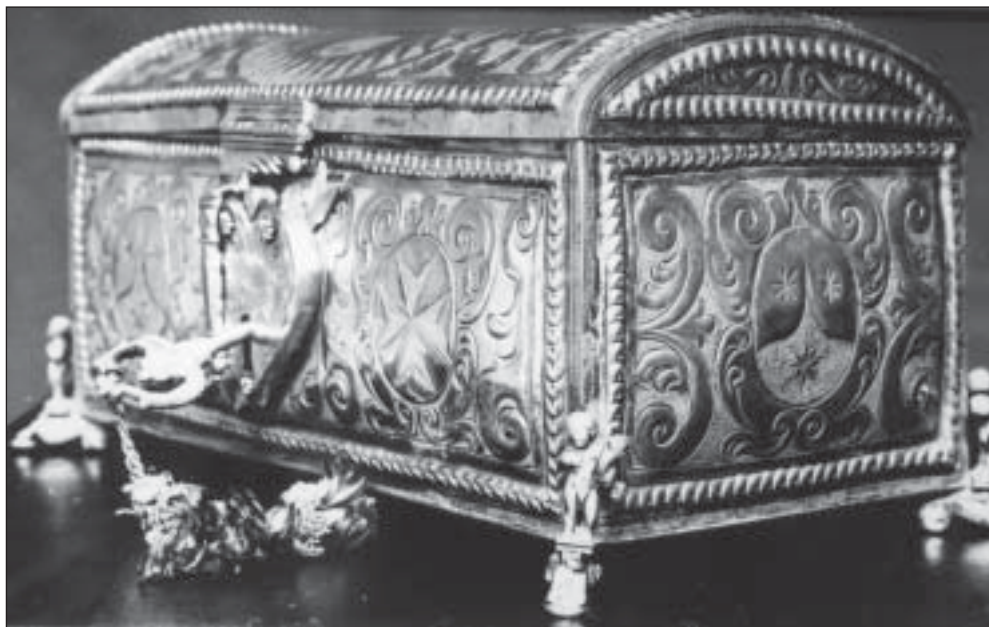
La arqueta eucarística se transforma en **arqueta custodia**, para la reserva del Jueves Santo y para la exposición del Santísimo, añadiéndole un viril sobre la cubierta. Los ejemplares más suntuosos son los cordobeses del último tercio del siglo XVIII que se labran de nueva planta a partir de las diseñadas por Damián de Castro, casi siempre con considerables dimensiones. Su iconografía se centra en el tema del Cordero Místico sobre la puerta del sagrario pero admite otros relieves y bultos de carácter eucarístico. La de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque (c.1780-85) introduce ángeles adoradores y las del Monasterio de la Encarnación de Córdoba (Manuel Repiso, 1787) y cabildo catedral de Córdoba (último tercio XVIII), de formato similar, añaden relieves del pelícano, ave fénix o cabezas de querubines, entre otros motivos²⁴.

Paralelamente, para exponer el Sacramento a la adoración de los fieles en el altar mayor y para la bendición de los fieles van surgiendo o renovándose distintas tipologías de custodias portátiles, de manos u ostensorios, suceptibles de división en varios grupos que responden a las necesidades concretas en cada caso²⁵. Entre algunos modelos polivalentes, adaptados a distintos usos, hay que considerar los siguientes.

El **cáliz con sobrecopa o cáliz con custodia** es una creación netamente española que consiste en añadir un viril sobre la copa de un cáliz, ajustado mediante bisagras. La tipología gozó de gran aceptación en Castilla a lo largo del siglo XVI, a juzgar por la documentación y por los ejemplares conservados. Su éxito se explica en primer lugar por razones litúrgicas, ya que permitía asociar simbólicamente en una sola pieza el vino contenido en la copa con la realidad sacramental del cuerpo de Cristo expuesto en el viril. En segundo término, por ser un modelo cómodo, funcional y, teóricamente, económico para adaptarse a las disposiciones de Trento y de las Visitas Pastorales con reducido coste, ya que, a veces se utilizaba un cáliz antiguo como soporte de una sobrecopa de nueva hechura. No obstante, con frecuencia se consiguen ejemplares de extraordinaria calidad y vistosidad, como los conqueses de Francisco Becerril y su círculo. El cáliz del Museo

24 M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO: *Eucharística cordubensis*, Córdoba, 1993, n^os. 192, 134, 135, 136, todas ellas en torno al metro de altura.

25 A. GASCÓN DE GOTOR: *Op. cit.*, p. 45, establece la división en custodia de manos y ostensorio —ciprés y de templete—, mientras que M. TRENS: *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, pp. 302-316, diferencia la torre eucarística, custodia relicario, con viril cilíndrico procedente de modelos alemanes, custodia retablo, custodia copón y cáliz custodia. Algunos de estos términos son equivalentes. El ostensorio —de «ostendo» = exponer o manifestar— es, en realidad, cualquier tipo de custodia de manos —o portátil— con el expositor muy destacado, como en las custodias de sol que se analizan más adelante.



LAM. II. FIG. 1. *Arqueta eucarística. Carmelitas. Villalba del Alcor.*



LAM. II. FIG. 2. *Cáliz con sobrecopa. Museo Diocesano. Cuenca.*

Diocesano de Cuenca fue labrado por Alonso Álvarez hacia 1515 y Francisco Becerril le añadió la custodia cincuenta años después²⁶ (Lám. II, fig. 2). Incluso algunas custodias fabricadas «ex profeso», como tales piezas portátiles, imitan la tipología del cáliz con sobrecopa. Así sucede con la de Balconete (Guadalajara) que labró Antonio Faraz en Alcalá de Henares en la séptima década del siglo, entre otras muchas²⁷. En cualquier caso, a los temas decorativos propios de la época se pueden añadir esculturas laterales de ángeles adoradores, de tradición medieval, para acentuar el sentido eucarístico de la pieza.

Otro modelo polivalente y funcional es el de la **caja custodia y copón custodia**. En el siglo XVI se reutilizan con frecuencia piezas medievales, como la caja con pie de Villadiego (Burgos), labrada hacia 1475, a la que se incorpora a mediados del quinientos un viril sujeto por ángeles. La de la parroquia de Santa María de Carmona (Sevilla), está formada por un viril de sol añadido a un copón preexistente y la de Ezcaray, a la que antes aludimos, está compuesta por una custodia relicario medieval a la que se añade un copón de nueva hechura en el siglo XVI. Existe también, aunque de forma excepcional, un modelo de copón-custodia, como el de la parroquia de Hinojales (Huelva), de hacia 600, que consiste en introducir un sencillo cuerpo arquitectónico entre la caja del copón y el tapador. Éste se reutiliza también como cubierta del templete.

Pero Juan de Arfe en su *De Varia Commensuración... Sevilla, 1587*, define globalmente las custodias portátiles por su oposición a las de asiento y las ejemplifica a través de una única **custodia portátil de templete** (Lám. III, fig. 1). Según su propio dibujo, se trata de un modelo híbrido, a medio camino entre la pieza de astil y la custodia de torre con forma arquitectónica de planta central y tres cuerpos decrecientes, si bien de tamaño más reducido. En realidad, lo que hace Arfe es recoger y actualizar una antigua tipología medieval castellana surgida en el último cuarto del siglo XV, pero la codifica y la ajusta a un sistema de proporciones muy preciso. Así amplía a los modelos portátiles su interés por la custodia concebida como «templo rico», según expresa en su *De Varia Commensuración...*²⁸.

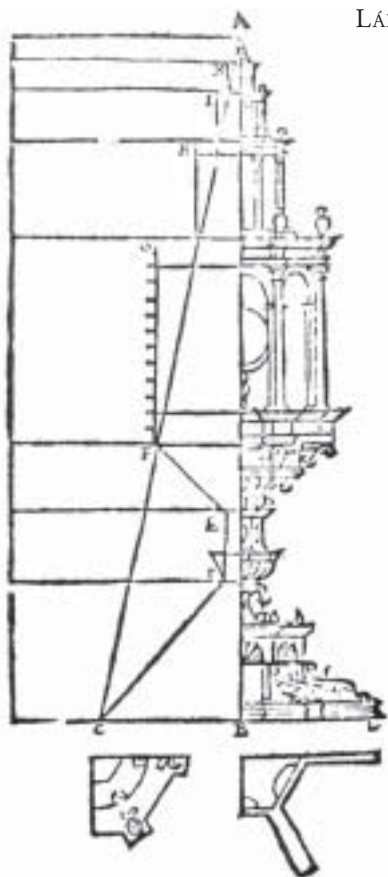
Algunas de estas custodias portátiles de templete labradas a comienzos del XVI presentan extraordinaria calidad y mantienen el viril cilíndrico —igual que el de la custodia de asiento de Córdoba—, denotando su origen y su procedencia en los relicarios centroeuropeos. Otras son auténticas obras centroeuropeas, como la de la Colegiata de Osuna (Sevilla) labrada en Augsburgo entre 1535 y 1540 por el platero Stephan Kipfenberger y, posiblemente, regalada a la institución por don

26 Éstos y otros ejemplares semejantes están recogidos por A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*, Cuenca, 1998, pp. 140 y ss., 160, 314, 336, 340-342.

27 Recogida en M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*, Madrid, 2001, pp. 243-244.

28 J. DE ARFE: *De Varia...*, Libro IV, título II.

LÁM. III. FIG. 1. *Custodia portátil según Juan de Arfe.*



LÁM. III. FIG. 2. *Custodia de sol.*
Parroquia. Villalba del Alcor.

Juan Téllez Jirón, cuarto conde de Ureña y señor de Osuna²⁹. Pero la tipología evoluciona y se transforma a lo largo del siglo, al compás que los cambios de gusto, pudiendo admitir uno o varios cuerpos, con el lenguaje arquitectónico y ornamental adecuados, además de unas proporciones más o menos ajustadas a las de Juan de Arfe.

Por norma general, la decoración también recoge los repertorios ornamentales propios de cada momento, entre los que pueden intercalarse medallones con bustos, figuras o relieves de significado eucarístico. Pero la estructura de la custodia portátil de templete permite el desarrollo de una iconografía amplia, similar a la de las de asiento, que, en algunos casos, adquiere gran originalidad y amplitud, como la de la parroquia de Malaguilla (Guadalajara) y la de la catedral de Sigüenza, ambas hechas en Alcalá de Henares³⁰. La de Malaguilla (Juan de Escobedo, 1554) desarrolla un programa eucarístico a través de animales monstruosos, símbolos del mal, sacados de estampas, y de paisajes con animales, que representan el pecado y el alma acosada por el pecado, de acuerdo al significado simbólico de estos animales según las Sagradas Escrituras, la literatura clásica, la literatura patrística, y las tradicionales representaciones en las sillerías de coro. A través de estas imágenes se insta al fiel a acercarse a la Eucaristía como medio seguro para alcanzar la salvación eterna. La custodia de Sigüenza (Gaspar de Guzmán c. 1570-77) centra el programa iconográfico en relieves del Antiguo Testamento —el «encuentro de Abraham y Melquisedec», «la recogida del maná», «la vuelta de los exploradores de la tierra prometida», etc.—, que prefiguran la Eucaristía y reflejan la protección divina al pueblo de Israel, complementados por textos bíblicos. Este tipo de programa eucarístico de tan considerable extensión, compuesto por relieves y textos veterotestamentarios, habían comenzado a desarrollarlos en el segundo tercio del siglo Antonio de Arfe y, sobre todo, Juan Ruiz el Vandalino en sus custodias de asiento³¹ y se generalizan en las grandes piezas procesionales de Juan de Arfe, llegando a su máxima expresión en 1587 en la custodia de Sevilla³². Pero no son frecuentes en los modelos portátiles en las fechas en que Gaspar de Guzmán labró la pieza seguntina.

29 M^a J. SANZ SERRANO: *Orfebrería de la Colegiata de Osuna*, Sevilla, 1979, pp. 34-36; J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Platería europea en España 1300-1700*, Madrid, 1997, pp. 137-139 y M.C. HEREDIA MORENO: «Custodia», en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, pp. 140-141.

30 M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: «La custodia de Malaguilla (Guadalajara), entre la tradición y la modernidad», *Goya* 275 (2000) 81-90 y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y M.C. HEREDIA MORENO: «Precisiones sobre la custodia de la catedral de Sigüenza (Guadalajara)», *Archivo Español de Arte*, LXIII (2000) 303-313.

31 HENMARCK: *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, pp. 134-135 y 116-117. M. NIETO CUMPLIDO y F. MORENO CUADRO: *Eucharística...*, pp. 140-141 y J. M. CRUZ VALDOVINOS: *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 28-34.

32 J. de ARFE Y VILLAFANE: *Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla*, Sevilla, 1587 (Recogido por Ceán Bermúdez en *Archivo Hispalense*, 1805).

Ejemplo singular es también la custodia del Salvador de Baeza (Jaén) 1550-1575, que introduce en el templete expositor los bultos de los donantes arrodillados, Antón Alcalde y su mujer³³. La incorporación de estas imágenes puede proceder de los monumentos funerarios con figuras orantes, tipo que arranca del que Egas Cuemans labró en 1467-68 para Alonso de Velasco en el Monasterio de Guadalupe y que llega a su culminación en los grupos funerarios de la familia real de la iglesia del monasterio de El Escorial. Para Osten Sacken son claras representaciones del tema de la adoración perpetua³⁴. Pero en piezas de plata, el precedente inmediato se localiza en la custodia de asiento de la catedral de Santo Domingo, que labró en Sevilla Juan Ruíz el Vandalino en torno a 1540, con el canónigo Diego del Río adorando al Santísimo.

Sin embargo, el tipo de custodia portátil más funcional, manejable y económico, al menos al principio, es la **custodia de sol**, que se convertirá en el modelo casi exclusivo a partir de 1600. Hay precedentes a lo largo del XVI, de gran variedad y con el viril circular plano, a manera de espejo, contorneado por tornapuntas diversas. Pero durante el siglo XVII se convierte en una sencilla pieza de astil, de sobria traza, con basamento y vástago vertical semejantes a los de cálices y copones contemporáneos, que culmina en un viril de sol con rayos rectos y flameados para alojar el Sacramento. En gran número de piezas seiscentistas, como las del convento de San Juan de la Penitencia en Alcalá de Henares o el de la parroquia de Villalba del Alcor (Huelva), la iconografía, queda reducida a la cruz del remate y a la simbología del propio sol, de líneas muy nítidas y con un sencillo cerco circular, a veces decorado con esmaltes igual que el resto de la estructura³⁵ (Lám. III, fig. 2). La progresiva barroquización del modelo se observa a través de la incorporación de repujados naturalistas y de la mayor flexibilidad de las trazas. La custodia de Encinasola, (Huelva), fechada en 1695, lleva también columnas salomónicas en el nudo y, como muchas otras piezas semejantes, salientes perforados en el basamento para ajustarla a un soporte y facilitar su salida en andas. La de San Esteban de Villablanca (Huelva), labrada por el artífice Manuel Guerrero en 1739, incluye decoración vegetal, cabezas de querubines y pequeñas estrellas como remates de los rayos rectos.

En estos momentos, la traza del sol, símbolo de Cristo como luz y sol de justicia, comienza a transformarse en una gloria de nubes y querubines, a la manera de apoteosis o triunfo del Sacramento, similar a los transparentes y a las pinturas contemporáneas del Barroco decorativo, llegando a su culminación a lo

33 M.C. HEREDIA MORENO: «Custodia» en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, 2000, pp. 436-437.

34 C. von der OSTEN SACKEN: *El Escorial...*, pp. 65 y ss.

35 Ésta y otras piezas complutenses están recogidas en M.C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: *La Edad de oro...*, p. 295 Pero, con variantes accidentales, el modelo portátil de sol se generaliza en toda la Península, incluida la propia corte.

largo del siglo XVIII. Al mismo tiempo, para reforzar este carácter triunfalista, surgen desde finales del siglo XVII unos modelos muy característicos de **custodias de sol con astil de figura** que sujeta el viril. Estas imágenes tenantes son muy variadas, pero casi siempre la iconografía refuerza el sentido triunfal, acorde con el espíritu de la Iglesia de la Contrarreforma. El punto de partida se localiza en el ejemplar que labró en 1677 el platero salmantino Domingo Rodríguez Corbo para la iglesia de Cepeda³⁶, pero el modelo se generaliza en Salamanca a lo largo de la segunda mitad del XVIII y se difunde por Castilla y León, como atestiguan las piezas vallisoletanas de las iglesias de Herrín de Campos, La Seca o el Salvador de Valladolid, o la salmantina de la catedral de Astorga labrada por García Crespo en 1757³⁷ (Lám. IV, fig. 1). En todas ellas el astil es una figura de ángel tenante que alza en triunfo el viril transformado en una gloria.

Esta tipología con astil de figura goza de extraordinaria fortuna en Nueva España desde 1700, sobre todo bajo ciertas variantes iconográficas de acentuado carácter contrarreformista y de triunfo de la Iglesia en su lucha contra la herejía y el paganismo. Una de las custodias más antiguas es la de Cumbres Mayores (Huelva), procedente de Oaxaca (c. 1700), con la figura de san Miguel, erguido, armado y en actitud victoriosa, portando triunfalmente el viril de sol. La de la Basílica de Guadalupe se labró en Puebla de los Ángeles en torno a 1725 igual que la de Jerez de los Caballeros (Badajoz), procedente de México. La de Goizueta (Navarra), del mismo origen novohispano, es obra de 1755. Iconografía también muy difundida fue la de los santos dominicos, porque la orden de predicadores fue fundada por santo Domingo para luchar contra la herejía albigense que condenaba como supersticiones los sacramentos y ritos católicos. De esta manera, la custodia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria, procedente de Puebla de los Ángeles, c. 1770, reproduce la figura de santo Tomás de Aquino, el «doctor angélico», que abordó cuestiones filosóficas sobre el Sacramento, y que fue el autor del Oficio del Corpus, por lo que se le conoce también como el «doctor eucarístico». La custodia de Sodupe (Vizcaya), mexicana de 1756, representa la figura de San Vicente Ferrer. El San Juan Bautista, del ejemplar de San Lorenzo de Pamplona, México, 1757, está basado en el texto evangélico «Ecce Agnus Dei...» y en el cordero apocalíptico sobre el libro de los siete sellos³⁸. Del éxito y desarrollo de esta tipología es buena prueba la custodia de la basílica de Nuestra Señora del Rosario en Guatemala-

36 A. Rodríguez de Ceballos: «Los plateros del s. XVIII Manuel y Luis García Crespo y su obra en tierras de León», *Tierras de León* 34-35 (1979) 65)

37 J.C. BRASAS EGIDO: *La orfebrería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 258-260.

38 Éstos y otros muchos ejemplos están recogidos en M.C. HEREDIA MORENO: «Iconografía del ostensorio mexicano con astil de figura», *Cuadernos de Arte e iconografía*, T. IV, n° 7 (1991) 323-330 y M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE Y A. ORBE SIVATTE: *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*, Pamplona, 1994, pp. 85, 89, 91, 101



LÁM. IV. FIG. 1. *Custodia de sol salmantina con astil de fig. Museo catedral. Astorga.*



LÁM. IV. FIG. 2. *Custodia de sol con astil de águila bicéfala. Valtierra.*

la que sobrepasa el metro y medio de altura, contradiciendo su primitiva acepción de modelo portátil³⁹.

Una variante singular dentro de las piezas de sol con astil de figura es el de las custodias del museo Franz Mayer de México y de la parroquia de Arráiz (Navarra), obras del platero sevillano Francisco de Peñarroja, emigrado a México a mediados del XVIII, que incorpora la **figura alegórica de Palas Atenea o Minerva**⁴⁰. La imagen está inspirada en la escultura de la Fe que corona la Giralda y que labró Bautista Vázquez el Viejo en 1568 a partir de un dibujo desaparecido de Luis de Vargas, procedente, a su vez, de una estampa de Marco Antonio Raimondi. Pero los atributos de la diosa se transforman en símbolos eucarísticos de vid y espigas con aspecto de mazorcas de maíz y ella misma se convierte en sólido soporte del Sacramento y en personificación de la Virtud, según la *iconología de Ripa*, al tiempo que se alude también al nombre de la cofradía eucarística de la «minerva». En suma, las custodias de Peñarroja representan también la apoteosis y el triunfo de la Eucaristía, adaptados a la mentalidad y al ambiente artístico del Barroco neohispano.

Poco antes de 1700 surge otro tipo de custodia de sol peculiar, **con astil en forma de águila bicéfala coronada**, posible creación de los artífices madrileños del entorno de la Corte de Felipe IV o de Carlos II⁴¹. Ejemplos significativos son los de Orduña, labrado por el platero real Rafael González Sobera en 1683, Valtierra, posible obra de Cristóbal de Alfaro, asimismo platero real, en torno a 1700 (Lám.IV, fig.2) ó Agustinas de Salamanca, donación de los condes de Monterrey en parecidas fechas. Otras custodias semejantes en Alquézar (Barbastro), Catedral de Madrid (desaparecida) y arzobispado de Popayán, en Colombia (A. Rodríguez y N. Álvarez), ilustran el éxito y difusión del modelo. El esquema iconográfico procede de la estampa de M^a Antonia Beer incorporada al *Sumo Sacramento de la Fe* que el jesuita Francisco. Aguado publicó y dedicó a Felipe IV en 1640. El grabado representa una gloria con la Eucaristía en triunfo sobre el globo del mundo y el águila bicéfala imperial, alusiva al poder de los Austrias españoles, herederos del Sacro Imperio en lo espiritual y, como tales, defensores y difusores de la Eucaristía por todo el orbe. Es decir, en un ambiente todavía claramente contrarreformista, estas custodias con águila bicéfala simbolizan el triunfo de la Eucaristía y, al mismo tiempo, la exaltación de la monarquía católica en su calidad de firmes defensores del Sacramento. Pero este carácter lo asumen también en ciertos casos la nobleza y la orden jesuita para sus propios fines.

39 J. ALONSO DE RODRÍGUEZ: *El arte de la platería en la Capitanía General de Guatemala*, Guatemala, 1980, fig. 54.

40 M.C. HEREDIA MORENO: «La proyección del Giraldillo en el Virreinato de Nueva España a través del platero sevillano Francisco de Peñarroja», *Laboratorio de Arte*, n° 12 (1999), 269-278.

41 M.C. HEREDIA MORENO: «Origen y difusión de la iconografía del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana», *Archivo Español de Arte*, n° 274 (1996) 183-194.

Otras figuras alegóricas incorporadas a los astiles de las custodias de sol en la segunda mitad del XVIII son las del **pelicano con sus crías**, que se hiere el pecho para alimentarlas, símbolo del amor divino patentizado en la Sagrada Forma, como la custodia de San Antonio de Padua de Sevilla o la de la parroquia de Villalba del Alcor en Huelva. Además, a lo largo del último tercio del siglo los basamentos de las custodias de sol se enriquecen de manera progresiva con relieves eucarísticos e, incluso, con figuras de bulto, consiguiéndose piezas tan ricas como la del monasterio de Santa Paula de Sevilla, con el Cordero Místico alojado en el templete del nudo, que labró Miguel María Palomino en 1790⁴². Parecida suntuosidad y carácter escultórico presentan las piezas levantinas contemporáneas.

Por estas fechas muchas custodias portátiles habían alcanzado enormes dimensiones. Además, desde el siglo XVII, otras muchas, con independencia de su tamaño, se labraron con salientes y orificios en la peana para facilitar su fijación y su salida en andas y se complementaron a lo largo del XVIII con lujosas peanas, andas o templetos arquitectónicos, idóneos para las procesiones eucarísticas. Así se lograron espectaculares conjuntos que compitieron con las estructuras de asiento por su magnificencia. En otros casos, las piezas portátiles se incorporaron como expositores dentro de las grandes custodias procesionales. Recordemos la custodia portátil interior de la gran custodia de Toledo, hecha por el platero Almerique, que fue comprada para la catedral por el cardenal Cisneros en Toro, en 1505, al camarero del rey Sancho de Paredes⁴³. Recordemos también el cáliz con sobrecopa entre ángeles adoradores de la catedral de Murcia, cobijado en la estructura de asiento que hizo Antonio Pérez de Montalto entre 1674-1678 ó el pelicano expositor que se incorporó en el siglo XVIII en el cuerpo bajo de la custodia de José Velázquez de Medrano para la iglesia de San Pablo de Zaragoza en torno a 1600⁴⁴. Por último, citamos el gran conjunto eucarístico de la catedral de Valencia, labrado a mediados del siglo XX que alberga una suntuosa custodia de sol dentro de una gran estructura arquitectónica de asiento de cuerpos decrecientes. Éstas y otras muchas obras nos pueden servir de ejemplo de cómo pueden complementarse y enriquecerse mutuamente los modelos portátiles y los de asiento.

42 Recogido por J.M. CRUZ VALDOVINOS en el n° 110 de *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 152-153.

43 A. ESCALERA UREÑA: «La custodia interior de la gran custodia procesional de la catedral de Toledo. Datos encontrados durante su restauración», en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*, Zaragoza, 1984, pp. 101-106.

44 La primera la dio a conocer D. SÁNCHEZ JARA: *Orfebrería murciana*, Murcia, 1950, pp. 61-67. La de Zaragoza se analiza en M.C. HEREDIA MORENO; «La custodia de San Pablo de Zaragoza. Propuesta de atribución», *Archivo Español de Arte*, n° 252 (1990) 609-620.

Los Bello, plateros de Sahagún, y las cruces procesionales de Vallecillo y Joarilla de las Matas (León)

M^a VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
Universidad de León

La platería leonesa conoció su periodo más brillante en el siglo XVI, especialmente a partir del trabajo de Enrique de Arfe y la escuela que se formó en torno a su taller. La ciudad de León, como capital de la provincia y sede de una amplia diócesis, aglutinaba la mayor parte de los obradores y centralizaba los encargos de piezas de orfebrería que demandaban la mayoría de las localidades pertenecientes a su jurisdicción diocesana. Sin embargo, existieron en la demarcación territorial otros centros menores de los que aún poseemos escasa información. En la anterior edición del Homenaje a San Eloy nos ocupábamos del caso de Mansilla de las Mulas, que durante un breve espacio de tiempo incluso poseyó su propia marca de localidad. En esta ocasión queremos ofrecer un pequeño bosquejo de un platero de Sahagún de Campos que, hasta el momento, había pasado desapercibido.

La villa de Sahagún, situada en la comarca de Tierra de Campos, adquirió progresiva importancia a partir de la concesión de sus fueros, en 1085, por el rey Alfonso VI. La población creció a la sombra del monasterio de San Benito, aún cuando las malas relaciones entre el concejo y el abad fueron causa de graves conflictos. En el siglo XVI la región vivía un periodo de prosperidad económica, generalizada en toda Castilla, que tuvo su eco en las manifestaciones artísticas; en el campo de la orfebrería esto se refleja en el número y calidad de las cruces procesionales y custodias que aún se conservan en las parroquias, tanto en localidades pertenecientes a la provincia de León como a las de Palencia y Valladolid.

El monasterio benedictino de Sahagún había encargado a Enrique de Arfe una custodia procesional de asiento de la que el maestro se ocupaba en la primera década de la centuria, al mismo tiempo que labraba otra más ambiciosa para la catedral de León. Es posible que la villa no contara en estos momentos con un orfebre cualificado al que encomendar la tarea o, tal vez, la fama del alemán fue suficiente para que el abad de San Benito lo prefiriera sobre cualquier artífice local. Lo cierto es que unas décadas más tarde ya tenemos noticias de un platero avecinado en Sahagún, que mantiene relación con discípulos de Arfe, hace encargos para el monasterio y tiene maestría en el oficio.

La personalidad artística de **Pedro Bello** aún no se ha perfilado, sobre todo porque hasta el momento no se conocen obras suyas. Sin embargo, algunas fuentes documentales permiten afirmar lo anteriormente expuesto¹. En efecto, en 1540 Pedro Bello recibía un poder del también platero Hernán González, formado en el taller de Enrique de Arfe, para que, en su nombre, pudiera arrendar unas casas que poseía en la colación de Santo Tirso, parroquia colindante con el monasterio de Sahagún². Este contrato, aún cuando haga referencia a un asunto de escasa trascendencia para el estudio de la orfebrería, nos pone en la pista de la huella que dejó en Sahagún el mayor de los Arfe. En primer lugar, si Hernán González poseía allí unas casas, es probable que también hubiera realizado trabajos para el monasterio, la parroquia de San Tirso o cualquier otro cliente de la villa, y que durante algún tiempo hubiera residido en ella; en segundo lugar, se plantea la existencia de una relación, al menos personal, entre el orfebre sahanino y la escuela de Enrique de Arfe.

Que Pedro Bello trabajó para el cenobio benedictino queda probado en los libros de cuentas del propio monasterio, en donde las anotaciones de 1558 registran que tenía que hacer un portapaz, para el cual se le había entregado plata, y mencionan una sobrecopa que había labrado por mandato de fray Francisco de Castellanos, abad desde 1535³. Y que era un maestro, hábil conocedor del oficio, se deduce tanto por la confianza que los monjes, acostumbrados a contar con grandes

1 En M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997, p. 88, se recogen algunos datos sin entrar en ningún tipo de consideraciones.

2 A.C.L., *Protocolo de Pedro de Argüello*, doc. 10.993, fols. 314r y v.

3 «Tiene resçebido Pedro Bello para la portapad de camafeo un qubilete de plata y medio salero que peso todo marco y medio menos un real. Ase de sacar desto una sobrecopa que hizo para fray Diego de Paz por mandado del abad fray Francisco de Castellanos, la qual peso 21 reales, de manera que quedan en poder de Pedro Bello para la portapad un marco y una honça y 2 reales.

Mas tiene resçebido por otra parte una taça de la mayordomia que peso 2 marcos y medio menos 4 reales.

Mas tiene çierta plata que a de estar asentado en la mayordomia y no se halla la memoria dello. Fecho en IX de mayo del año de 1558 años. Y porque ansy es verdad, lo firmo Pedro Bello de su nombre».

Pedro Bello

[rúbrica]

(A.H.N., *Clero, Libro de Visitas y Cuentas del monasterio de Sahagún*, Libro 5.340, fol 1r.)

artistas, depositaron en él, como por la que demostró tener el señor obispo cuando en 1556 se concertó con Pedro Bello el aprendizaje de su criado, Diego de la Cámara⁴. Es posible que recibiera su sólida formación de la mano de Enrique de Arfe, motivo por el cual mantuvo relación con otros discípulos del orfebre.

Años más tarde, aparece documentado un vecino de Sahagún llamado **Gaspar Bello**. Ya habíamos reseñado anteriormente este nombre en relación con el orfebre leonés Andrés Ordás, pues nos constaba que en 1593 le había comprado una taza de plata labrada por el precio de doce ducados; sin embargo, en el documento que recoge la obligación de ese pago no se especifica que el cliente fuese también platero, sino que se identificaba únicamente su lugar de residencia⁵. Las claves para conocer a este nuevo orfebre y adscribirle dos obras han sido la inscripción que, a modo de firma, recoge su nombre y el año 1574 sobre la espiga de la cruz de Vallecillo y el *Libro de Fábrica* de Joarilla de las Matas, en donde consta que en 1594 estaba labrando la cruz procesional nueva de la parroquia.

El periodo en el que los testimonios hallados documentan su actividad, 1574-1594, sitúan a este orfebre en la generación siguiente a Pedro Bello y nos permiten suponer que fuera hijo suyo y heredara el taller paterno ubicado en Sahagún de Campos. Las dos piezas salidas de su mano, que se analizan en este estudio, muestran a un artífice con un dominio correcto del oficio, aunque no se pueda calificar como un artista genial, familiarizado con los repertorios decorativos del Renacimiento a los que añade, especialmente en la obra más tardía, elementos propios del Bajo Renacimiento.

El hecho de que adquiriera una taza realizada por otro platero puede ser indicativa, aunque no necesariamente, de la escasa actividad de su propio taller o de la mediana calidad de sus obras. Otra referencia que puede darnos idea de cuál era su prestigio profesional es que en 1594, el mismo año en que labraba la cruz de Joarilla, el monasterio de San Benito encargaba al famoso platero vallisoletano Juan de Benavente la hechura de un cáliz⁶.

Las dos cruces documentadas responden al mismo modelo de brazos abalaustrados, una tipología que no tuvo excesivo arraigo en la provincia de León, si bien se encuentran algunos ejemplos labrados por los plateros leoneses, precisamente, en esta zona de la provincia y en la franja limítrofe de la de Palencia.

4 A.H.D.L., *Protocolo de Juan de Ferreras*, leg. 10, s/f. Cifr. M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León...*, doc. n° 16 del apéndice documental.

5 A.H.P.L., *Protocolo de Juan de Robles*, leg. 68, fols. 244r y v. Cifr. M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León...*, pp. 201 y doc. 50 del apéndice documental.

6 A. GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Valladolid, 1963, p. 77. Sobre los ornamentos litúrgicos adquiridos por los monjes benedictinos de Sahagún en el siglo XVI puede consultarse M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, «La reforma del monasterio de San Benito en la Edad Moderna», en M. V. HERRÁEZ ORTEGA (coord.), *Esplendor y decadencia de un monasterio medieval. El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún*, León, 2000, pp. 173-224, y especialmente 187-190.

Curiosamente, entre el grupo de cruces abalaustradas palentinas hay una, la de Villanueva del Monte, de similar cronología y factura un tanto tosca, realizada por **Juan Bello**, según reza una de las dos inscripciones que ostenta en la espiga: «AÑO 1589» y «JVAN BELLO»⁷. La forma de identificar el autor y la fecha de realización de la pieza coincide con la empleada por Gaspar Bello en la cruz de Vallecillo, a pesar de que no era una fórmula habitual; pero lo más sorprendente es que coincida, además, el apellido de ambos artífices. Es muy probable que se trate de dos hermanos, formados ambos en el taller paterno, y que el lugar de residencia de Juan fuese también Sahagún. Era un hecho frecuente que los plateros leoneses labrasen piezas para localidades palentinas, especialmente para aquéllas que pertenecían a la diócesis de León. Buenos ejemplos de ello son las cruces también abalaustradas de Villambroz y de Villota del Duque, perfectamente documentadas⁸. En el caso de Villanueva del Monte se explica que recurriera a un orfebre asentado en la cercana villa de Sahagún, máxime si lo que demandaba era un modelo concreto, realizado por el mismo artífice, que su párroco o mayordomo hubieran podido apreciar en otra localidad próxima.

Por tanto, entre los posibles obradores que existieran en Sahagún en el siglo XVI hay que destacar el de los Bello. El patriarca de la familia, Pedro, debió ser un artífice con buena formación y talento, que desarrolló su trabajo en el tercio central de la centuria. Desgraciadamente, no conocemos ninguna de sus obras. Sus hijos Gaspar y Juan le sucederían al frente del taller familiar en el que se habrían formado; allí realizaron, en el último tercio de siglo, una labor probablemente modesta, especialmente Juan si juzgamos por los ejemplares conocidos hasta el momento, destinada principalmente a proveer a las localidades del entorno de las piezas que les encargaban.

CRUZ PROCESIONAL DE VALLECILLO (LEÓN)

Cronología: 1574.

Material: plata en su color sobre alma de madera.

Medidas: 61,5 x 54 cm.

Marcas: carece.

Inscripción: «A 1574» y «GASPAR BELLO» en la espiga, por el anverso y el reverso, respectivamente.

Estado de conservación: muy deficiente. Se han perdido la mayor parte de la crestería de los brazos y los florones de las terminaciones. Los medallones han sido alterados de orden y ha desaparecido el que debería figurar a los pies de Cristo, probablemente con la imagen de María Magdalena.

7 J. C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina*, Palencia, 1982, láms. 116-118.

8 M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León...*, pp. 120-123.



Cruz procesional de Vallecillo. Anverso.

Bibliografía: M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, vol. I, León, 1925 (ed. facsímil 1979), p. 521.

Árbol de brazos abalaustrados y terminaciones circulares con tres expansiones rematadas con cogollos de tornapuntas en forma de sirena. En la zona de los brazos horizontales más próxima al cuadrón se representan figuras femeninas vestidas con túnicas ceñidas que portan símbolos de la Pasión: corona de espinas y clavo, en el anverso, y sierra y martillo, en el reverso. En esa misma zona del brazo superior del reverso se efigia una Asunción. El resto de la superficie se cubre con decoración propia del Renacimiento, que incluye cabezas de ángel, enrollamientos, frutas, cabezas veladas y telamones. El perfil estuvo recorrido por una crestería de tornapuntas y perillones de la que hoy se conservan muy escasos fragmentos.

Las terminaciones alojan sendos medallones con borde moldurado y la parte superior avenerada. Los del anverso presentan imágenes de los Cuatro Evangelistas acompañados de sus símbolos parlantes. En el reverso figuran el Padre Eterno, San Juan y María; el relieve inferior se ha perdido y en su lugar se ha colocado una cabeza de ángel.

Los cuadrones también poseen medallones avenerados en los que se representan la Jerusalén Celeste, detrás de la cabeza de Cristo, y la Asunción de la Virgen en la cara opuesta. El Crucificado responde a los modelos propios de este momento, con una ligera torsión de cuerpo, la cabeza caída ligeramente hacia la derecha mientras las piernas se flexionan hacia el lado contrario y perizonium anudado sobre la cadera izquierda.

La estructura enlaza con la de las cruces abalaustradas renacentistas leonesas, cuya cronología se define entre 1564 y 1580, aproximadamente. Especialmente, entre las ya conocidas podemos citar la más tardía, la de Ardoncino, con la que presenta una mayor semejanza en la estilización de los brazos, en el abandono de las formas romboidales para las terminaciones y en los elementos del repertorio decorativo⁹. La similitud puede ser aún mayor con algunas piezas localizadas en la provincia de Palencia, en donde la tipología de cruz abalaustrada arraigó con fuerza, como las de Fuentes de Nava o Baltanás o la ya citada de Villanueva del Monte¹⁰.

Se trata de una pieza correcta, aunque la escultura no se pueda considerar excepcional, en la que las figuras aún se conciben de cuerpo entero. La decoración combina elementos del Bajo Renacimiento con otros sacados de los repertorios de grutescos habituales a mediados de siglo. El aspecto más arcaizante lo aporta la presencia de crestería a lo largo de los brazos, elemento que en esas fechas, en torno a 1574, ya había caído en desuso en la platería leonesa.

9 Sobre las cruces abalaustradas leonesas vid. M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León...*, pp. 54-56 y 154 y, especialmente para la cruz de Ardoncino, pp. 211-212.

10 J. C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina*, láms. 131-136.



Cruz procesional de Vallecillo. Reverso.

El programa iconográfico suponemos que debió ser el más habitual en este momento y el mismo que repite la cruz de Joarilla de las Matas: María y Juan flanquean al Crucificado mostrando el dolor por su muerte, al tiempo que la Magdalena se arrodilla a los pies de Cristo y el Padre Eterno preside la escena desde su posición en la parte superior. En el reverso, los Cuatro Evangelistas, acompañados de sus símbolos parlantes, sirven de marco al santo titular de la parroquia, que ocupa el cuadrón central. En la actualidad esa lectura está alterada por el cambio de posición que han sufrido las distintas láminas de plata, por la desaparición de una de las imágenes, correspondiente sin duda a María Magdalena, y por el añadido de una Asunción de la Virgen sobre el cuadrón del reverso, lo que supone la duplicación de esa figura (que se encuentra repetida inmediatamente encima) y la probable desaparición de San Pedro.

El elemento iconográfico más original son las cuatro figuras femeninas que portan instrumentos, tres de ellos relacionados con la Pasión de Cristo, la corona de espinas, los clavos y el martillo, y el cuarto, la sierra, de simbolismo más complejo. Estos personajes podrían identificarse como ángeles, aunque no presentan alas. La fuente iconográfica de similares figuras angélicas se encuentra en los grabados de Nicoletto de Módena, quien difundió por primera vez ese tipo de imágenes entre sus repertorios de grutescos.

CRUZ PROCESIONAL DE JOARILLA DE LAS MATAS (LEÓN)

Cronología: 1594-95.

Material: plata en su color sobre alma de madera.

Medidas: 68 x 62 cm. el árbol y 52 cm. de altura el pie con el cañón.

Marcas: carece.

Estado de conservación: bueno. Se ha alterado el orden de los medallones y se ha añadido una figura de Dios sobre el crucero del reverso.

Árbol de brazos abalaustrados y terminaciones circulares con tres expansiones que alternan cabezas veladas y cartelas con cabezas de ángel, estas últimas rematadas con cogollos de tornapuntas en forma de sirena. Entre la decoración relevada de los brazos, sobre el cuadrón del reverso, se ha representado una Asunción de María enmarcada en una cartela y en otras dos cartelas del brazo horizontal figuran los bustos de dos profetas no identificados en las filacterias que portan. El resto de la superficie se cubre con decoración propia del Bajo Renacimiento, que incluye cabezas de ángel sobre cintas con enrollamientos y cartelas, frutas y telamones. El perfil está recorrido por una crestería de tornapuntas y perillones.

Las terminaciones alojan medallones de borde laureado, algunos de ellos rematados con veneras. En el anverso presentan imágenes de Dios Padre, María, el evangelista Marcos y María Magdalena. En el reverso se encuentran los tres evangelistas restantes, acompañados de sus símbolos parlantes, y San Juan de Calvario.



Cruz procesional de Joarilla de las Matas. Anverso.

En el cuadrón del anverso, detrás de la cabeza de Cristo, aparece la imagen de la Verónica y en la cara opuesta, Santo Tomás, patrón de la iglesia parroquial, identificado con uno de los posibles instrumentos de su martirio, la lanza. El Crucificado es similar al visto en Vallecillo, aunque ahora la corona de espinas ciñe sus sienes y el cuerpo se yergue un poco más con lo que adquiere mayor monumentalidad.

El pie es obra posterior que no corresponde a la estructura del árbol. Consta de un templete circular apeado en un grueso toro, que a su vez descansa en un nudo semiesférico, y se cierra en la parte superior con un casquete de media naranja. Todas las piezas se encuentran divididas en cuatro secciones mediante pilaretes y tornapuntas. En el templete, sobre un fondo blanco a modo de hornacina, se colocaron placas con los apóstoles Pedro, Pablo, San Bartolomé y San Andrés. Tanto la superficie del pie como la del cañón se cubren con decoración de «Cees» ramificadas sobre fondo picado.

En las anotaciones de los libros parroquiales de Joarilla de las Matas se recoge un gasto de 5 reales, realizado en 1592, en el aderezo de la cruz¹¹. La pieza se encontraba en pésimo estado de conservación desde hacía tiempo, pues ya el fallecido obispo don Francisco Trujillo había mandado buscar remedio. La reparación debió ser muy superficial, a juzgar por el precio pagado, y resultó insuficiente ya que, según consta entre las notas escritas en 1593, el visitador de la Iglesia se vio obligado a solicitar que se hiciera una cruz nueva o se comprara la que había puesto a la venta la localidad de «bezilla»¹².

Parece que el mayordomo de Joarilla, de acuerdo con el provisor de la diócesis y con los vecinos de la localidad, finalmente decidió que se hiciera para la parroquia una nueva cruz procesional. Se encargó de labrarla el platero sahumino Gaspar Bello, quien recibió diversos pagos por la plata y la hechura de la misma en 1594¹³.

11 A.H.D.L., *Libro de Fábrica de Joarilla de las Matas*, doc. 954, s/f., año 1592.

12 «Otrossi mando el dicho bissitador que tiene esta dicha yglesia que por bissita del obispo de buena memoria don Francisco Truxillo hesta mandada adereçar y rremediar y no tiene rremedio ninguno, como por bista del oxo y por [...] de mayordomo fue ynformado que en el lugar de bezilla ay una cruz que se bende, se consuele con los probissores para que se compre o se haga de nuevo» (A.H.D.L., *Libro de Fábrica de Joarilla de las Matas*, doc. 954, s/f., año 1593).

Existen dos localidades al noreste de la provincia de Zamora, en un territorio que perteneció a la diócesis de León, que se denominan Vecilla y Vecilla de Trasmonte; sin embargo, posiblemente el documento se refiere al único lugar que mantiene el nombre de «bezilla», Becilla de Valderaduey, población vallisoletana distante unos 25 km. de Joarilla de las Matas, en la que se conserva una magnífica cruz labrada poco antes de 1558 por el platero leonés Andrés Rodríguez (M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León...*, pp. 115-120).

13 «Yten da por descargo el dicho mayordomo 144 reales que pagó el dicho mayordomo atrasado a Gaspar Bello para en parte de pago de la plata de la cruz que se haze para dicha yglesia que suman quattro myll y nobezientos y quattro maravedis. Mostro carta de pago del dicho platero».

— «Mas se descargan al dicho Alonso Pablos, mayordomo pasado, duzientos y sesenta y quattro reales que consto por carta de pago aber pagado al dicho platero para en parte de pago de la dicha cruz» (A.H.D.L., *Libro de Fábrica de Joarilla de las Matas*, doc. 954, s/f., año 1594).



Cruz procesional de Joarilla de las Matas. Reverso.

Al año siguiente aún no la había entregado, pues en la visita de 1595 se ordenaba que se acabase con rapidez¹⁴.

La estructura del árbol enlaza con la de las cruces abalaustradas renacentistas leonesas, cuya cronología se define entre 1564 y 1580, aproximadamente. Especialmente, entre las ya conocidas podemos citar la más tardía, la de Ardoncino, con la que presenta una mayor semejanza en la estilización de los brazos, en el abandono de las formas romboidales para las terminaciones y en los elementos del repertorio decorativo¹⁵. La similitud puede ser aún mayor con algunas piezas localizadas en la provincia de Palencia, en donde la tipología de cruz abalaustrada arraigó con fuerza, como las de Fuentes de Nava o Baltanás o la ya citada de Villanueva del Monte¹⁶.

Se trata de una pieza correcta, en la que siguen apareciendo la mayoría de las figuras de cuerpo entero y la crestería a lo largo de los brazos, a pesar de lo avanzado de la fecha de realización. Su autor, Gaspar Bello, sigue exactamente el modelo que había utilizado en la cruz de Vallecillo, labrada veinte años antes, aunque la decoración se incline aquí más decididamente hacia los elementos bajorrenacentistas y las imágenes se resuelvan con mayor soltura.

Esta cruz ha sufrido menos alteraciones que la anterior, por lo que su programa iconográfico se encuentra algo más ordenado y completo. Aún así, se han intercambiado las planchas de los brazos correspondientes al evangelista San Marcos y al apóstol San Juan, con lo que han quedado descompuestas la escena del Calvario y, consecuentemente también, el grupo de los Evangelistas con los dos profetas que sirven como precursores. Además, se ha añadido una imagen de Santo Tomás que, aun cuando iconográficamente tiene una perfecta coherencia, por ser el patrón de la iglesia, no guarda proporción con el resto de las figuras ni con el cuadrón. Es posible que esta escultura renacentista formase parte de otra pieza perteneciente a la parroquia, tal vez de la anterior cruz procesional.

14 «Primeramente mando el dicho visitador que se acabe con brevedad la cruz de plata que fue dada a hacer para esa dicha yglesia» (A.H.D.L., *Libro de Fábrica de Joarilla de las Matas*, doc. 954, s/f., año 1595)

15 Sobre las cruces abalaustradas leonesas vid. M. V. HERRÁEZ ORTEGA, *Arte del Renacimiento en León...*, pp. 54-56 y 154 y, especialmente para la cruz de Ardoncino, pp. 211-212.

16 J. C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina*, láms. 131-136.

Contribución al conocimiento de las obras de *Talleres de Arte*¹

YAYOI KAWAMURA KAWAMURA
Universidad de Oviedo

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN:

La fecunda producción artística de *Talleres de Arte*, empresa fundada y dirigida por Félix Granda Buylla (1868-1954), ha dejado un gran número de testimonios de sus trabajos tanto dentro como fuera de España. Las obras realizadas en su taller madrileño, situado en el Hotel de las Rosas, en el Paseo Izquierdo del Hipódromo, fueron numerosas y aún no hay una completa catalogación de ellas². Félix Granda Buylla, siendo presbiterio, fue un gran artista, en cuya faceta orfebrerística perteneciente al mundo sacro tuvo mayor actividad y reconocimien-

1 Para la realización del presente estudio he podido contar con la ayuda y permiso de la comunidad benedictina de San Pelayo de Oviedo, y del párroco de Pravia, y una valiosa colaboración de José Antonio Martínez, autor de varios libros sobre Pravia, a quienes se dirige mi gratitud. El estudio está dedicado a la memoria de Madre M^a Dolores Sierra Carré (1906-1994), misionera en Japón, hija espiritual de Santa Micaela del Santísimo Sacramento, fundadora de las adoratrices, oriunda de Pravia, Asturias.

2 Existen publicaciones de Félix GRANDA, *Talleres de Arte. Hotel de las Rosas*, Madrid, 1911; Demetrio ZURBITU, *Los Talleres de Arte y la renovación del arte litúrgico*, Madrid, 1929; aparte existe un trabajo de investigación sobre este tema de Gerardo Díaz Quirós (Universidad de Oviedo, 2000, inédito), de quien se espera una investigación más completa como tesis doctoral. Asimismo, Luis López trabaja sobre las actividades artísticas de Félix Granda.

to; en ese sentido, fue una figura que rindió con su vida un verdadero homenaje a san Eloy, legendario obispo orfebre, patrono de los plateros, a quien honra esta publicación. La dedicación al mundo artístico fue posible por el permiso eclesiástico que le eximía de las labores pastorales por tratarse del arte sacro. Coincidiendo con el movimiento neocatólico de la Restauración en la esfera religiosa, y, en la artística, con la modernización del lenguaje del arte religioso con recuerdo neogótico tamizado por las experiencias modernistas, el taller de Granda creó una estética inconfundible en el mundo de la ornamentación litúrgica, sobre todo, desde la segunda década del siglo xx.

La intención de este artículo es exponer a la luz pública algunas obras inéditas de su taller para contribuir a una completa catalogación de sus trabajos. El estudio se fundamenta, como es debido, en el examen analítico de las piezas, así como en la lectura de los documentos históricos pertinentes.

En el Principado de Asturias, se halla, por la propia vinculación familiar de Félix Granda Buylla, un número elevado de obras de *Talleres de Arte*, las más representativas de las cuales serían las del Santuario de Covadonga³. Otras se hallan dispersas en las parroquias y conventos asturianos. Las muestras que, a continuación, se exponen son cinco: una urna destinada a contener las reliquias de san Pelayo conservada en el monasterio del mismo nombre, y una lámpara, una custodia ostensorio, un copón y un sagrario del templo parroquial de Pravia.

II. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Urna de las reliquias de san Pelayo:

El monasterio benedictino de San Pelayo de Oviedo venera y custodia celosamente desde hace más de mil años las reliquias de san Pelayo, niño mártir en la Córdoba califal. La llegada, a finales del siglo x, de sus restos, anteriormente guardados en la actual colegiata de San Isidoro el Real de León, hizo alterar la advocación original del cenobio ovetense de san Juan Bautista al binomio san Juan Bautista y san Pelayo. No sabemos, por la falta de una descripción clara, en qué lugar y en qué estado estuvieron custodiadas las reliquias durante la Edad Media, aunque Fernández Conde cree que estaban en el altar mayor de la iglesia⁴; pero sí sabemos documentalmente que desde el siglo xvii, estuvieron guardadas en una urna de plata colocada en el altar mayor. Teniendo en cuenta la prudencia ante la alteración de las costumbres en la vida monacal, suponemos que desde el primer

3 Véanse DÍAZ QUIRÓS, G., «Aproximación a la orfebrería de Covadonga: las obras de «Talleres de Arte» para el Santuario», conferencia en el RIDEA, Oviedo, 2001; las fichas nº 232 y 233 del catálogo de la exposición realizadas por el mismo en Vv. AA., *Covadonga. Iconografía de una devoción*, Covadonga, 2001, pp. 396-409.

4 FERNÁNDEZ CONDE, J., «Orígenes del Monasterio de San Pelayo», *Semana de historia del monacato cántabro-astur-leonés*, Oviedo, Monasterio de San Pelayo, 1982, pp. 99-121.



Urna de san Pelayo (1926). Fotografía de Marcos Morilla.



Urna de san Pelayo, detalle de la tapa. Fotografía de Marcos Morilla.

momento, el cuerpo del niño mártir estuvo dentro de una especie de arca o urna, posiblemente colocada en un lugar de especial relevancia en el recinto monástico, en torno al altar mayor.

Tras la construcción del nuevo templo clasicista en la última década del siglo XVI seguido de la instalación del primer retablo mayor en 1604, las monjas de San Pelayo experimentan un período de gran actividad de promoción artística que dura hasta el siglo XVIII, que incluye la renovación del retablo mayor, construcción de la torre campanario, renovación del claustro, y, finalmente, edificación de la vicaría, actual fachada del monasterio⁵.

Sabemos que, tras la edificación del templo y el retablo mayor, la comunidad acomete la renovación de la urna para el cuerpo del santo. La celebración del acto de traslado de las reliquias a la nueva urna tuvo el lugar el 23 de junio de 1652, siendo abadesa María Argüelles, y contando con la presencia de fray Francisco Salvador, general de la Congregación de San Benito de España e Inglaterra, abades de San Vicente de Oviedo, de San Claudio de León, de Cornellana, y de Villanueva, acompañados de otros monjes benitos y toda la comunidad de San Pelayo. La veracidad del hecho fue rubricada por fray Gabriel de Bustamante y fray Bartolomé Rodríguez, ambos notarios apostólicos, y fray Alonso García, secretario de la Congregación de San Benito⁶.

Del escrito de 1652, que dice: «se hizo la traslación del cuerpo y huesos del gloriosísimo mártir san Pelayo de la arca vieja a la urna y arca nueva de plata bruñida óvolo», se deduce que antes de esa fecha las reliquias no se guardaban en un arca de metal noble, sino probablemente en una urna de madera. No estaríamos mal encaminados si imaginásemos un tipo de arqueta de cuerpo prismático rectangular con la tapa a cuatro aguas como la arqueta de marfil conservada en el Museo de San Isidoro el Real de León, en la que una parte de las reliquias de san Pelayo se trasladó a León en 1059⁷. Respecto a la nueva urna, se hizo con plata, acorde al boato que se requería en torno al culto a las reliquias en aquel momento contrarreformista, y presentaba un cuerpo bocelado convexo, una tipología del estilo barroco.

Otro documento sin fecha, probablemente entorno a 1680, confirma la traslación de las reliquias en 1652 a una nueva urna hecha a expensas de las monjas⁸.

5 Véanse para más detalle Ramallo Asensio G., «Documentación y estudio de la obra realizada por fray Pedro Martínez de Cardaña en el Monasterio de San Pelayo de Oviedo», *BIDEA*, n° 87, Oviedo, 1976, pp. 181-204; «Los monasterios benedictinos como promotores de la evolución artística en Asturias», *Semana de historia del monacato*, op. cit., pp. 421-453; *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, IDEA, 1985; «Arquitecto Melchor de Velasco antes de su llegada a Galicia», *Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, pp. 501-523.

6 El documento original no se conserva, sin embargo, el texto de dicho documento fue copiado en otro documento fechado en 20 de febrero de 1810. Véase *infra* n° 11.

7 Véase Vv. AA., *El Real Monasterio de San Pelayo*, Oviedo, 1994, p. 12.

8 A.M.S.P., n° 681, f. 57, Gastos. SITGES, J. B., *El Monasterio de Religiosas Benedictinas de San Pelayo el Real de Oviedo*, Madrid, 1913, p. 124.

Sabemos que debido a la presencia de esa nueva urna de plata, otra arca de plata enviada antes de 1656 desde Oaxaca por fray Diego Hevia y Valdés, obispo de dicha diócesis novohispana, no se destinó para guardar las reliquias, a pesar de la intención del donante⁹.

Parece que la nueva arca de las reliquias de san Pelayo estuvo colocada en la zona del altar mayor, y tras la renovación del retablo mayor en 1679, la urna se incorporó dentro del retablo, a los pies de la imagen del santo, encima del sagrario; dicha privilegiada situación de las reliquias se mantuvo hasta la destrucción del retablo durante la revolución de 1934, según confirma una fotografía del desaparecido retablo¹⁰.

La urna de plata barroca, sin embargo, no pudo sobrevivir los acontecimientos de 1810. El 31 de enero de 1810, las tropas napoleónicas dirigidas por el general Nicolás de Ponte penetraron en Oviedo y acuartelaron en el monasterio, robando «todos los ornamentos y basos sagrados, con la custodia, relicario y arca, que eran todas de plata». Tras el saqueo, las monjas, refugiadas en el monasterio de Santa María de la Vega, volvieron a su monasterio el 12 de enero y empezaron a buscar las reliquias, que el 19 del mismo mes encontraron «juntas con la auténtica de la traslación y algunos clavitos de plata y pedacitos de terciopelo carmesí que cubrían lo interior del arca, sepultadas entre escombros en el desván». Al día siguiente, el 20 de enero, se celebró una misa solemne por fray Antonio Díaz, regente de estudios del Colegio de San Vicente con la presencia de otros monjes benedictinos y toda la comunidad de San Pelayo, durante la cual «la auténtica con los clavitos de plata y pedacitos de terciopelo carmesí se envolvieron en un amito juntamente con el cuerpo de san Pelayo, y todo se metió en una bolsa de tafetán encarnado, que se encerró en una arca de madera». El acto fue certificado mediante una escritura notarial firmada por Joaquín Martínez Bustamante y Francisco Álvarez, escribanos de S. M. y número de Oviedo¹¹.

La urna de madera se colocó nuevamente en el retablo mayor, y así se mantuvo hasta 1927¹². El 25 de junio de 1927, a las diez y media, se celebró la última traslación de las reliquias de la urna de madera a una nueva construida por suscripción popular. Para el traslado el Papa Pío XI otorgó una conformidad especial autorizando al obispo de Oviedo realizar dicho acto, el cual delegó la facultad en el canónigo doctoral Antonio Álvarez Rodríguez. Se celebró una misa solemne en la que el coro del Liceo Asturiano cantó un himno expresamente compuesto por fray Plácido Carreño, benedictino, y se realizó la traslación sellando el arca nueva

9 KAWAMURA, Y., *Arte de la platería en Asturias. Período barroco*, Oviedo, 1994, p. 46; «El testamento del obispo fray Diego de Hevia y Valdés y su actividad como mecenas artístico en Nueva España», *BRIDEA*, n° 157, Oviedo, 2001, pp. 101-121.

10 Fotografía conservada en el monasterio.

11 A.M.S.P., Caja 10, n° 15.

12 El 7 de junio de 1925 se acometió, con el permiso papal, la extracción de uno de los huesos, un cúbito de 23 cm., para enviárselo a la catedral de Tuy (A.M.S.P., Caja 10, n° 14).

con lacra. Previamente al acto, dos médicos, Fernando Valdés, decano de la Beneficencia Municipal, y Rafael Sarandeses, del Hospital Provincial, examinaron los huesos y dieron la relación de ellos. Se conserva una fotografía del momento del examen médico¹³, donde se aprecian dos arcas; una la nueva actual, la otra de cuerpo bocelado, de dimensiones similares a la nueva arca. La segunda debe corresponder a la urna de madera anterior. La tipología formal corresponde al estilo barroco, que probablemente imita la urna de plata de 1652. Posiblemente, después de los sucesos de 1810, las monjas hicieron una urna de madera siguiendo la imagen de la desaparecida, ya que la urna en la que guardaron las reliquias el 20 de enero de 1810 pudo ser provisional.

La nueva urna a la que se trasladaron las reliquias, a pesar de los destrozos que la comunidad benedictina sufrió durante la revolución del 1934, se salvó casi milagrosamente, y se conserva en la actualidad colocada en el presbiterio del templo debajo de la mesa del altar, bajo un baldaquino¹⁴.

La nueva urna fue construida en 1926 por Félix Granda Buylla en su *Talleres de Arte* de Madrid. El hecho se constata en tres documentos que se conservan en el monasterio; una carta del propio Félix Granda, otra del administrador y la factura de Talleres de Arte, S. A.

La carta del artista fechada en Madrid, a 4 de julio de 1926, refiere al envío de la arqueta. Explica el sistema del cierre para poder colocar el alambre e hilo de seda para lacrar, e incluso da consejos de cómo se debería guardar los huesos dentro, recomendando el uso de unos paños ricos de seda y oro, sustancia aromática y desinfectante. La carta aclara que en el interior se usó madera de cedro, en imitación a la caja mortuoria, y añade la explicación sobre la iconografía aplicada: «En la parte superior la estatua yacente del mártir con la palma en la mano, símbolo de su martirio, niños músicos en las hornacinas, y en los dos frentes, en uno David niño vence a Holofernes, símbolo de la victoria que consiguió con su muerte sobre las tentaciones y seducciones del mundo. En el otro, el Santo Niño y el Obispo delante del tesoro. En la parte superior, cuatro grupos también de niños, sostienen los escudos de la orden y en los otros, tres cartelas en donde se consigna una oración, fechas y datos. La ornamentación, esmaltes sobre plata, flores que indican que es glorioso el sepulcro de los que mueren por Cristo. *Plantatus in domo Domini in atrus domus Dei nostri; florebit in aeternum ante Dominum*. Las tortugas que sirven de pie a la caja representan la tierra.» La misma carta indica que las dimensiones de la urna obedecen a las dimensiones que se mandaron. Esto indica que las monjas tenían intención de colocar la nueva urna en un lugar determinado, es decir, el lugar de siempre, dentro del retablo mayor.

13 Fotografía conservada en el monasterio..

14 La reconstrucción de la fábrica del monasterio después de la guerra (consagrada en 1954) conllevó el cambio de la ubicación del altar mayor, antes situado justo detrás del muro de la fachada, ahora en el tramo medio delante de las rejas del coro.

La factura tiene fecha del 17 de agosto de 1926, con el número 3344, e indica el monto total de 3.000 pesetas. La carta del administrador del 7 de septiembre es el acuse de recibo del importe de la factura en su cuenta, añadiendo que «el Sr. Granda nos dio orden de que aunque era de más precio, no se les pusiera más que eso en la factura». Parece que Félix Granda se comportó dadivosamente con la comunidad; el hecho de que la comunidad contara con una monja muy amiga de su familia pudo haber promovido ese gesto del artista presbítero¹⁵.

La urna tiene 37 cm. de altura, 47 cm. de frente y 31 cm. de fondo. Contando con los salientes esquinales de las tortugas que sirven de pie, mide 57 cm. de anchura del frente y 40 cm. de fondo. En ambos frentes se sitúan seis nichos rematados con veneras (14,5 x 5 cm.) en cada uno de los cuales se encuentra un angelito músico (10 cm. de altura) con una postura juguetona, movida y llena de gracia. En la cara que da a la nave de la iglesia contamos, uno cantando con un libro abierto, otro con un arpa, otro con un tamboril, otro con un cuerno, otro con una flauta de Pan, y el otro con platillos. En la cara opuesta, uno con una mandolina, otro con un rollo de partitura abierta, otro con flauta travesera, otro con flauta de Pan, otro con gaita, y el otro con trompeta. La elección de los músicos hace una clara referencia a la práctica musical de las monjas, la asistencia al coro y su canto como oración diaria. El espacio entre los nichos aparece decorado verticalmente con dos placas de plata esmaltada con fluidos motivos florales naturalistas de colores verde vivo, verde amarillento y rojo, cambiándose esos tonos gradualmente. Se aplica la técnica del esmalte excavado *champlevé*. Encima y debajo de cada nicho se colocan otras placas esmaltadas horizontalmente. Los motivos de estas placas son lazos entrecruzados, más geometrizarlos en las superiores y más cercanas al rolo en las inferiores.

En los laterales de la urna se sitúan dos escenas dentro de un rectángulo (19,5 x 13,5 cm.). Una corresponde a la escena del joven David mostrando la cabeza cortada de Goliath en la mano izquierda y sujetando la espada en la mano derecha; está acompañada de cuatro personas, dos en pie y dos arrodilladas, colocadas de modo simétrico. La otra escena corresponde a la corte de Abderramán III, donde Ermogio, obispo de Tuy, acompañado de su sobrino san Pelayo, dialoga con el califa; la escena es narrativa y recuerda un friso clásico. Las figuras de estas dos escenas son de relieve medio y alto, de cuidadosa ejecución de carácter clasicista. Ambas escenas están rodeadas de placas esmaltadas de las mismas características antes comentadas.

La tapa en forma de a cuatro aguas está rematada con el lecho del cuerpo yacente del santo (23 cm.) con una expresión serena de delicada talla cincelada en

15 Se refiere a Sor Teresa Fernández-Miranda (1893-1984), natural de Mieres, cuyo padre, Evaristo Fernández Miranda, fue amigo íntimo de José Pío Fernández de la Granda, farmacéutico instalado en Mieres, tío carnal de Félix Granda. Una hija de José Pío Fernández de la Granda contrajo matrimonio con un hermanastro de dicha monja.

bronce. Sin duda, es la parte mejor realizada de la urna, en la que se aprecia el esmero del artista. El cuerpo está cubierto de un paño con movidos pliegues que deja apreciar un cuerpo durmiente, y no mortuorio, sobre todo la rodilla izquierda ligeramente levantada. El niño sujeta con la mano izquierda la palma de martirio que cubre su cuerpo encima del paño, y está rodeado de rosas. Entre el paño y la palma quedan descubiertos los hombros, brazos y pies de un bello cuerpo de un joven. El lenguaje artístico es cercano al modernismo.

En los lados cortos de la tapa se sitúan dos escudos sujetos por niños desnudos, uno a cada lado; son piezas de esmaltado pictórico sobre un fondo azul. Uno corresponde al escudo de la Congregación de San Benito, con la corona real en relieve; y la otra, el símbolo de san Pelayo, compuesto por las palmas cruzadas y coronadas, rematado con la corona real. En cada uno de los lados largos, se halla una tarja imitando un rollo de pergamino desplegado y sujeto por dos niños sentados, donde aparece la inscripción: «PRAESTA QUAE SUMUS / OMNIPOTENS DEUS: UT / INTERCEDENTE BEATO / PELAYO, MARTYRE TUO, ET / A CUNCTIS ADVERSITATIBUS / LIBEREMUR IN CORPORE, ET / A PRAVIS COGITATIONIBUS / MUNDEMUR IN MENTE». En el lado contrario: «SE TRASLADARON AQUI LAS RELIQUIAS DEL SANTO MARTIR PELAYO EN EL AÑO DE 1926», aunque sabemos que el traslado no se celebró hasta el 25 de junio de 1927, esperando la siguiente celebración de la onomástica del santo.

Lámpara:

La lámpara que se cuelga en la nave central, enfrente del retablo mayor de la parroquia Santa María de Pravia es otra obra, monumental, manufacturada en *Talleres de Arte*. El libro de fábrica nos ofrece una información fehaciente de la donación de dicha pieza: «Gran lámpara de plata. Esta magnífica obra de orfebrería quedó colocada en esta iglesia en el centro del crucero, el once de octubre del corriente año de 1924. Es regalo hecho a esta parroquia por la Sra. Doña Fé Díaz Suárez en memoria de su difunto esposo el Ilmo. Sr. Don Manuel G. de la Noceda y López. Fue construida en Talleres de Arte de Madrid, que dirige su propietario Don Félix Granda y Buylla, presbítero. Mide tres metros de altura y uno diez de diámetro, y tiene setenta y cuatro kilos quince gramos de plata, más diez y ocho kilos treinta y nueve gramos de latón»¹⁶. La donante Fé Díaz Suárez (1876-1932) estaba casada con Manuel García de la Noceda (22 de mayo de 1862 – 23 de septiembre de 1922)¹⁷, quien fue el propietario de una casona sita en la localidad de Forcinas (Pravia) construida con la fortuna procedente de Cuba¹⁸. Ocupó el cargo

16 Libro de fábrica (1875-1952), ff. 121-121v. (1924), de la parroquia de Pravia,

17 Libro de bautizados (1853-1865), f. 246; libro de defunciones (1918-1937), f. 55v., de la parroquia de Pravia

18 Véase ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga, *Indianos y arquitectura en Asturias (1870-1930)*, Oviedo, 1991, tomo II, pp. 46, 51 y 74.



Lámpara (1924).

de alcalde de Pravia entre 1914 y 1916, y 1917 y 1920. Falleció sin dejar sucesión. Al morir Manuel García de la Noceda, con una privilegiada posición económica, la viuda inicia la gestión para cumplir la voluntad del difunto, y al cabo de dos años, vemos colgada la gran lámpara en el interior del templo.

Las dimensiones de la lámpara indicada en el libro de fábrica corresponden a la realidad. Anotar el peso de la plata empleada en la donación era una costumbre muy difundida entre los indianos desde los siglos anteriores. La pieza inferior lleva la inscripción que alude al fabricante: «TALLERES DE ARTE / HIPODROMO / MADRID».

La lámpara (3 m. de alto) consta de dos piezas, el plato inferior y el remate, unidas a través de seis cadenas. El plato inferior es cónico (90 cm. de alto) con un gran despliegue de elementos vegetales, animales y decorativos. La terminación inferior es un cuerpo medio esférico hecho de plata, sobre el cual aparecen cuatro águilas con alas desplegadas de aspecto feroz en relieve medio y alto. Unas hojas de acanto muy vivas las acompañan, siendo el remate inferior un botón floral. A continuación del cuerpo medio esférico, se desarrolla una zona de perfil ligeramente cóncavo totalmente calada como un encaje. Unos tallos finos de acanto de aspecto vivo y movido entremezclados con cogollos de hojas forman ese cuerpo horadado. Formando ángulo de 90 grados, se encuentran cuatro hermes de bello cuerpo, casi en bulto redondo, ocultando cuatro gruesos nervios estructurales. Se trata del busto de un joven, con los brazos convertidos en volutas aladas, cuyo cuerpo inferior es sustituido por hojas de acanto. Los hermes, con sus cabezas, sujetan el gran aro de 1 m. de diámetro decorado con motivos vegetales. Encima del mismo aparecen sentados cuatro niños, de movida posición, sujetando encima del hombro izquierdo bolas de cristal tallado (bombilla). Entre estos niños vuelven a aparecer un total de ocho águilas de alas abiertas sosteniendo cada una un candelabro de dos brazos con velas eléctricas. En todos los elementos vegetales, animales y humanoides se aprecian un frescor y una vivacidad logrados por el acertado diseño y alta calidad de ejecución.

La pieza superior tiene forma de sombrero de copa. Las cadenas que unen dos piezas son combinación de varas rectas y cazoletas boceladas grandes y pequeñas unidas con eslabones.

Sagrario:

El sagrario del mismo templo parroquial corresponde asimismo al trabajo de *Talleres de Arte* de Félix Granda realizado en 1941. Sin embargo, la historia de la construcción del sagrario auspiciado por los propios feligreses se remonta a seis años antes. Tanto el libro de fábrica como la hoja parroquial de 1935 hablan jubilosamente de la inauguración de un nuevo sagrario realizado por *Talleres de Arte*¹⁹. Con

19 Hoja parroquial del Arciprestazgo de Pravia, año XXIII, nº 1150, 19 de mayo de 1935; nº 1152, 2 de junio de 1935. Libro de fábrica (1875-1952), f. 140-140v. (1935), de la parroquia de Pravia



Sagrario (1941), detalle de la contrapuerta.

motivo de reformar la zona del altar mayor (separar el altar del retablo) se encargó un nuevo sagrario de mayores dimensiones para las necesidades eucarísticas, acorde al estilo del retablo, y la nueva obra fue consagrada por el obispo Justo Antonino Echeguren y Aldama el 2 de junio de 1935. Félix Granda había proyectado un conjunto de frontal y sagrario, pero solo se hizo el sagrario. Estaba hecho de bronce e interiormente revestido de plata, cuyo coste ascendió a 5.000 pesetas. En el centro de la puerta, se hallaba un medallón con una escena de jardín con una fuente, acompañada de una figura femenina alusiva a la samaritana del pasaje bíblico. Encima del medallón, dos ángeles sostenían un pez y otros dos, ramos de vid y espigas de trigo. En ambos lados de la puerta, aparecían en relieve el sacrificio de Melquisedec a la derecha y el de Abraham a la izquierda. En la contrapuerta del sagrario, se hallaba la figura del Buen Pastor en relieve, y en el interior, dos escenas del Éxodo: Moisés con la serpiente de metal y Moisés haciendo brotar el agua de la roca.

A pesar del gran esfuerzo de la comunidad para estrenar un nuevo sagrario en 1935, dicha obra tuvo un deslace fatal al cabo de un poco más de un año. Tras estallar la guerra civil, el 9 de septiembre de 1936, el templo sufrió graves destrozos e incendios provocados por la banda republicana; y, según la hoja parroquial editada un año después, en nombre de la requisita, hubo saqueo de las alhajas de la parroquia que se llevaron en camiones. Encabeza una larga relación de los objetos desaparecidos «un sagrario de 90 kilos de peso, de bronce y plata, obra de los Talleres de Arte «Granda Builla» de Madrid»²⁰.

Al terminar la contingencia bélica y establecerse el régimen franquista, los feligreses de Pravia se volcaron en recuperar el esplendor perdido del templo. Es un fenómeno generalizado en toda España en los años posbélicos, y la comunidad pravianiana mostró una reacción más temprana que el resto de España, iniciando la reconstrucción del sagrario y de otras alhajas perdidas al año de terminar la guerra²¹. Las joyas (el oro, plata, perlas y piedras preciosas) entregadas por los feligreses fueron destinados para construir la parte más rica del nuevo sagrario, la contrapuerta. Con la colecta popular también construyeron una custodia, un copón y dos aureolas de la Virgen del Valle, como más adelante analizaremos²².

20 *Hoja parroquial del Arciprestazgo de Pravia*, año XXV, n° 1233, 7 de setiembre de 1935. Aniversario de la Liberación de Pravia por el heroico y glorioso Ejército español. Número extraordinario dedicado a Nuestra Patrona. Esta hoja parroquial constituye un interesante documento histórico. Relaciona minuciosamente los objetos robados con lo que ilustra la riqueza del ornamento litúrgico que poseía el templo desde el momento de la fundación como colegiata por Fernando Ignacio Arango Queipo en 1715 (fecha de la escritura de la fundación). Sobre dicho tema hay un trabajo en proceso de la autora del presente artículo. Aparte de las alhajas, hace mención a los destrozos de las imágenes, quemaduras de los documentos civiles del Registro de la Propiedad, Protocolos Notariales, incendios de los edificios religiosos de Pravia, Coria, Santianes, Quinzana, etc. y asesinatos.

21 *Hoja parroquial del Arciprestazgo de Pravia*, año XXVIII, n° 1235, 17 de marzo de 1940; y n° 1236, 7 de abril de 1940; informan del avance de la entrega del oro, plata y piedras de los feligreses.

22 No se conservan en la actualidad las aureolas de la Virgen.

En el libro de fábrica, dentro de las cuentas del año 1941, se registra la nota siguiente englobada dentro del capítulo de los gastos extraordinarios: «Factura de Talleres de Arte, S. A. de Madrid que dirige el presbítero asturiano Dn. Félix Granda Builla por la construcción del sagrario, custodia, copón y aureola para la Virgen del Valle. 20.000 pesetas»²³. Sin embargo, el valor real de estas nuevas alhajas son mucho más que lo que figura allí como factura de Granda, ya que el oro y plata entregado fueron fundidos para formar parte de ellas, y en cuanto a las joyas y piedras preciosas donadas, una parte fue vendida para sufragar los gastos, y otra parte, incorporadas en las nuevas alhajas de culto²⁴.

El cuerpo del sagrario en forma prismática tiene 90 cm. de altura, 64 cm. de ancho y 50 cm. de fondo, y contando con el remate superior, la altura total alcanza a 120 cm. Todo está hecho de bronce excepto la antedicha contrapuerta. Se presenta como un templete. En el frente se encuentran dos pilastras, en ambos extremos, compuestas de un basamento (12 cm.), un fuste cajeado (50 cm.), un capitel corintio con hojas de acanto vivas (8,5 cm.) y un friso (13 cm.). El fuste está decorado con *candelieri* en relieve bajo, en los cuales aparecen cuatro ángeles portando una espada, un escudo, una copa y una serpiente. Encima de cada capitel, se halla un espacio flanqueado por dos atlantes que recuerdan el arte de Miguel Ángel, en el cual se halla una T y una A enlazadas, en el lado izquierdo, y una F y una G enlazadas, en el derecho, cuya lectura corresponde lógicamente a «Talleres de Arte» y «Félix Granda». En el friso, entre las dos iniciales se encuentran siete cabezas de ángeles alados.

En el centro de la puerta del sagrario (13 cm. x 10,5 cm.) se aprecia la iconografía de la Santísima Trinidad. El crucifijo, en bulto redondo, es de delicada labor. La cabeza de Cristo se inclina hacia su izquierda, los brazos son rectos, y la anatomía es suave de un patetismo contenido. La cruz lleva tres rubíes en cada uno de cuatro extremos. La imagen de Dios Padre, en relieve alto y medio, aparece detrás sujetando la cruz con sus brazos y rodillas, con una expresión de misericordia. El nimbo circular hecho de chapa calada con motivos vegetales y florales menudos es

23 Libro de fábrica (1875-1952), f. 154 (1941), de la parroquia de Pravia.

24 El libro de fábrica registra detalladamente las donaciones de los feligreses. Limosnas en metálico, 3.943,10 pesetas; venta de cuatro piedras preciosas, 40.000 pesetas; venta de seis piedras preciosas donadas por la familia Moutas y Miranda de Grado, 52.000 pesetas; 30 brillantes (5,72 kilates); 100 diamantes (1,81 k.); 4 esmeraldas (0,26 k.); 46 aljofar (4,60 k.); 4 perlas (0,70 k.); 4 rubíes (0,81 k.); 4 jacintos (2,22 k.); 20 medias perlas (1,25 k.); oro (858 g.); oro blanco (8 g.); platino (8,7 g.); plata (21.314 g.); y piezas sin desmontar: una corona, un broche, dos medallas, una encomienda de Isabel la Católica. Aparte, se hizo una colecta específica para la Virgen del Valle para renovar las aureolas, con el resultado de 27 brillantes (5,02 k.), 12 topacios (14,85 k.), 19 diamantes (0,40 k.), 21 zafiros (0,15 k.), una pulsera de brillantes, rosas y zafiros, y un alfiler de oro con perlas, rubíes y diamantes. Félix Granda aplicó todas estas joyas entregadas, distribuyéndolas libremente entre el sagrario, custodia, copón y aureolas. Libro de fábrica (1875-1952), ff. 155v. y 156v.-158v. (1941), de la parroquia de Pravia. *Vía. Hoja parroquial del Arciprestazgo de Pravia*, n° 1255, 15 de julio de 1956.

una pieza superpuesta. La cruz está apoyada sobre las nubes y tres ángeles la soportan desde abajo. La escena está presidida por la paloma del Espíritu Santo. El fondo de esta escena está delicadamente grabadas creando una sucesión geométrica de rombos florales. Una banda de plata esmaltada (2,8 cm. de ancho) recorre todo el alrededor de la puerta creando un marco rectangular. Los motivos aplicados son vegetales geometrizarantes de colores verde vivo, verde claro y azul, de cambio tonal gradual, realizados con la técnica de esmaltado *champlevé*, igual que lo observado en la urna de san Pelayo. Asimismo, la banda está acompañada por su exterior de doce botones ovalados convexo de esmaltado pictórico, de fondo azul con una cruz verde en medio. Un friso dentado que recorre encima de la puerta curva fuertemente en el centro creando un círculo en el cual campa el escudo de Pravia consistente en seis cuervos negros sobre un fondo verde, hechos de esmalte pictórico.

Los laterales del sagrario son más sencillos: el friso continúa en la zona superior, donde aparecen nueve cabezas de ángeles alados, y en el centro se aprecia un rectángulo rehundido remarcado con la sucesión de ovas en relieve.

El remate superior consta de dos figuras en bulto redondo de ángeles orantes arrodillados mirando hacia el centro y una imagen de un pelícano con alas desplegadas y en posición erguida, picoteando su propio pecho para dar de mamar su sangre a sus crías, iconografía que simboliza el sacrificio de Cristo y la Eucaristía.

Todas las figuras aquí aparecidas, en especial, las de Dios, Cristo, los atlantes del friso y las tres figuras en bulto redondo del remate superior, son esculturas de alto nivel artístico que testimonian tanto la calidad del diseño de Félix Granda como el trabajo preparatorio realizado por los escultores y cinceladores.

La contrapuerta del sagrario está realizada con el trabajo de fina orfebrería. Toda la superficie está recubierta de un arabesco de tallos de vid con racimos hechos de perlas irregulares de aljafas, y hojas de pámpanos de plata cincelada, aludiendo a la Eucaristía. En el centro se encuentra enmarcada por un óvalo una cruz hecha de diecinueve piedras preciosas (rubíes, esmeraldas y jacintos) acompañada de ráfagas rectas. En una posición superior, entre los ramos de vid, se coloca un broche de oro de dieciséis amatistas con una corona de marqués de oro con cinco rubíes, cinco esmeraldas y cuatro perlas, a la izquierda de la cruz, una medalla de oro ovalada de la Virgen de Guadalupe, a la izquierda, una medalla de nácar con la imagen de la Virgen con el Niño, y por debajo de la cruz, un colgante en forma de lazo hecho de brillantes menudos con un diamante grande que pende en medio, y en una posición más inferior se halla una encomienda de Isabel la Católica²⁵, esmaltada en forma de cruz patada de color rojo con la inscripción «A

25 Según el libro de fábrica, perteneció a Sabino Moutas, último patrono de la colegiata de Pravia. La Gran Cruz concedida al mismo tiempo también fue donada y fue fundida. Libro de fábrica (1875-1952), f. 158 (1941), de la parroquia de Pravia.

la lealtad acrisolada» rematada con una corona de laurel verde. Todas estas piezas formaban parte de las joyas particulares que se donaron por suscripción popular, y Félix Granda las aplicó conservando su forma original.

En el interior del sagrario, aparece, en bajo relieve, una cruz rodeada de ángeles orantes y presidida por la paloma del Espíritu Santo. A un lado, se halla la Santa Faz de la Verónica acompañada de otros símbolos de la Pasión, y al otro, la Virgen entronizada con el cordero místico en sus rodillas, presidida por la paloma y una mano, y rodeada de siete ángeles. De esta manera, en un lugar poco visible del sagrario, se hace alusión simbólica de la redención de Cristo y la gracia de la Virgen.

Custodia ostensorio:

Como se observó en el libro de fábrica antes citado, junto con el sagrario se encargó la construcción de una custodia ostensorio al mismo *Talleres de Arte*. Efectivamente la custodia tiene un tratamiento decorativo muy similar, como a continuación se analiza.

Las dimensiones son grandes para ser un ostensorio; mide 79,5 cm. de altura, 26 cm. de diámetro del pie, 39 cm. de diámetro de las ráfagas del sol, 7,7 cm. de diámetro del aro central. Está hecha de plata sobredorada, piedras preciosas, perlas y esmaltes, y el viril circular es de oro. Se divide en dos piezas, encajando en el cuerpo tubular del fuste.

El pie, en forma de suave bocel, está cubierto de racimos de vid, hojas de pámpanos y espigas de trigo; tres elementos eucarísticos, hechos de plata cincelada en relieve bajo. El fuste recto está adornado enteramente de espigas de trigo.

La zona del sol tiene una extraordinaria riqueza decorativa. En torno al aro central, decorado con diamantes y rubíes, se desarrolla un despliegue de tallos de vid, con racimos de perlas irregulares de aljafas, hojas de acanto de plata finamente cincelada (de idéntica hechura que la contrapuerta del sagrario). Entre las numerosas ráfagas rectas tupidas aparecen cuatro bustos de ángeles en relieve medio, colocados en cada 90 grados de modo radial, sujetando una cinta que dice «SANCTUS». Encima de las ráfagas, de modo superpuesto, se sitúa un aro de banda esmaltada que, en cuatro posiciones diagonales, forma bucles circulares. El motivo decorativo que cubre la banda son ramitos vegetales y florales de colores verde vivo, verde claro, amarillo, rojo y granate, salpicados de diamantes, esmeraldas, zafiros y rubíes. Las características son muy similares a la banda esmaltada de la puerta del sagrario, acentuándose aquí más el aspecto naturalista. Debajo del gran sol, se sitúa el escudo de Pravia hecho de esmalte, idéntica pieza que la vista en el sagrario. El remate del conjunto es una cruz latina hecha de oro con esmeraldas, rubíes y diamantes.



Custodia (1941), detalle del sol.

Copón:

Como indica el libro de fábrica, al mismo tiempo se confeccionó un copón, hecho de plata sobredorada, de 28 cm. de alto, 13,5 cm. de diámetro de pie, y 15,2 cm. de diámetro de boca, cuyo estilo dista del de la custodia, acercándose al neogótico. El pie tiene forma de ocho lóbulos con un basamento liso. Los lóbulos están decorados con motivos geometrizarantes hechos de filigrana y un topacio en el centro de cada lóbulo. El astil se compone de una semiesfera y un óvalo de cristal unidos por un fuste recto de plata. La copa es ancha y está decorada con ocho bandas verticales de filigranas y otra horizontal que bordea la boca. Los topacios de diferentes tamaños acompañan la decoración. La tapa, esférica de poca altura,

está profusamente decorada con filigranas y topacios, y como remate se encuentra una paloma con alas desplegadas. La pieza lleva la marca de plata de ley (estrella de cinco puntas inscrita en un óvalo), y la marca particular de *Talleres de Arte*, que consiste en un ramo con tres flores, una T a la izquierda y una A a la derecha.

Todas estas nuevas alhajas fueron bendecidas por el obispo Manuel Arce Ochotorena el 25 de agosto de 1940, festividad de Santa Micaela del Santísimo Sacramento, fundadora de las Adoratrices, oriunda de Pravia, emparentada con los Moutas, cuya reliquia está colocada en el ara del templo praviano²⁶.

26 Libro de fábrica (1875-1952), f. 140 (1935), de la parroquia de Pravia: el 2 de junio de 1935 con la ocasión de consagrar el altar mayor tras la obra de la separación del mismo del retablo, «a las reliquias que el altar ya tenía se añadió en su consagración otra de Santa Micaela María del Santísimo Sacramento, oriunda de Pravia. Esta reliquia la consiguieron en Valencia los señores Dn. Santos Cueto y Da. Rafaela Moutas, pariente ésta de la santa».

Dos nuevas obras de Francisco Becerril. Fuentes iconográficas de los portapaces de Cuenca

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Departamento Historia del Arte. CSIC

El beso de la paz se introdujo muy pronto en la liturgia cristiana, como gesto de saludo y de fraternidad, pero sobre todo de reconciliación, siguiendo las enseñanzas de Cristo que exhorta a los fieles a ir en busca del hermano que pueda tener algún reproche, antes de presentar las ofrendas en el altar (Mat., 5,23-24). En una fecha que desconocemos se empieza a transmitir la paz a través de un objeto, que puede ser el propio misal o la patena. Pero la Iglesia, como en tantas otras ocasiones, pronto aprovechó para crear un nuevo tipo de pieza específica hecha en materiales nobles, que se conocerá como portapaz. Parece ser que cayó en desuso en el siglo XIX, pues los más modernos que se conocen datan de mediados de este siglo, aunque en algunas ceremonias solemnes se siguió utilizando entre los concelebrantes hasta fechas recientes¹.

En España se conservan algunos portapaces de alrededor de 1400², pero será a partir de mediados del S. XV cuando, a la luz del número de piezas conservadas, se

1 J.A. Rivera de las Heras: «El esplendor de la liturgia», en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pp. 48-50. El párroco de Munébrega (Zaragoza) me comunicó que él mismo había dado a besar un portapaz en numerosas ocasiones en sus primeros años de sacerdote en la catedral de Tarazona.

2 J.F. Ainaud Escudero: «Dos portapaus de cap al 1400: el de Pere d'Urgell i el de Violant de Bar», *Butlletí del Museu Nacional D'art de Catalunya*, 1994, (2) pp. 127-143.

puede decir que conocemos su evolución tipológica y estilística. En líneas generales, están inspirados en construcciones arquitectónicas, como capillas, retablos, nichos mortuorios, o también en portadas como aconseja Juan de Arfe³.

Desde hace años, conocemos un grupo de portapaces procedentes de varios talleres de Cuenca, realizados todos ellos en el segundo tercio del S. XVI. El desaparecido de Uclés (Cuenca), del que se han recuperado algunas figuras en fechas recientes, tenía forma de retablo con calles y cuerpos y, según fotos y crónicas antiguas, contaba con la marca de Francisco Becerril y la fecha de 1565. También es de este tipo el de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, afortunadamente conservado, y atribuido desde antiguo al círculo o taller del mismo platero. De otro modelo, con hornacina encuadrada por una arquitectura, eran los cuatro que Becerril hizo para la catedral de Cuenca, desaparecidos durante la guerra civil y así es el de Munébrega (Zaragoza) del mismo platero. También el del monasterio de El Escorial con el punzón del marcador Juan de la Torre, y el subastado en la Sala Sotheby's de Nueva York el 21 de octubre de 1997 tienen esta estructura⁴.

La mayor parte de estas piezas ya han sido publicadas, por lo que en esta nueva aproximación a ellas, voy a centrarme en las fuentes iconográficas utilizadas por sus autores. No es la primera vez que hago este tipo de revisión de las obras de plata de Cuenca, estudiadas por mí hace años. Así, en la comunicación que presenté en el Congreso Internacional de Arte Hispánico celebrado en Washington en 1990, busqué los precedentes de los motivos ornamentales de aquellas en las estampas italianas y nórdicas, y también en la arquitectura, escultura, pintura y rejería de la ciudad en que fueron hechas, encontrando amplias afinidades y por lo tanto comprobando la relación existente entre los plateros y los artistas de otras materias⁵.

En esta ocasión, he escogido, por razones de espacio, sólo cuatro portapaces entre los citados más arriba. Se trata de dos de la catedral de Cuenca⁶, el de

3 M. J. Sanz Serrano les ha dedicado varios estudios: «Portapaces renacentistas del Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, 1982, pp. 258-270; idem: «Aspectos tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. IV, n° 8, 1991, 2º semestre, pp. 113-123.

4 Se recoge toda la bibliografía de los ya publicados en A. López-Yarto: *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*, Cuenca, 1998, pp. 182-186 y 270 y se completa la del de Las Palmas en *El Arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Madrid, 2000, p. 164. En cuanto al subastado en Nueva York, véase el catálogo.

5 Congreso Internacional, *Spain and Portugal of the navigators. The Iberian Peninsula countries, Europe and new horizons*. The George Washington University. Washington D.F., 25-30 septiembre 1990. Esta comunicación no llegó a publicarse, por lo que, algo ampliada, la di a conocer en: A. López-Yarto: «Precedentes y difusión de los motivos ornamentales de la platería en la provincia de Cuenca», en *Homenaje al Profesor Hernández Perera*, Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense, 1992, pp. 669-674.

6 De estos dos portapaces se conservan fotografías en el Instituto Amatller de Barcelona. La que publicó J. Larrañaga en su *Guía de Cuenca*, ed. 1929, p. 171 del tercero, es diminuta y, aunque sirve para observar que forma pareja con el de la Piedad no se aprecia lo suficiente como para poder

Munébrega y el del Monasterio de El Escorial. Todos ellos presentan la misma estructura. Constan de un zócalo y hornacina central avenerada con arco sobre pilastras que cobija una escena religiosa. Otras pilastras mayores, dobladas por balaustres, sustentan un entablamento coronado por un medallón o un frontón semicircular o triangular.

Según consta en el Libro de fábrica de la catedral, el cabildo pagó a Francisco Becerril cuatro portapaces en 1550 y 1551⁷. Lo más probable es que fueran dos parejas, ya que era frecuente el uso de piezas distintas para hombres y mujeres. Como ya se ha dicho, todos ellos desaparecieron durante la guerra civil. De uno de ellos no se conserva ni siquiera una fotografía, por lo que, aunque suponemos que formaría pareja con el de la Epifanía, desconocemos por completo cual era su aspecto.

El de Munébrega (Zaragoza) (fig. 1) permanecía inédito hasta el momento y presenta una serie de interrogantes de difícil solución⁸. Su aspecto formal es muy similar a los otros tres portapaces estudiados y está coronado por un frontón semicircular como el del Llanto de la catedral, aunque en este caso está ocupado por una figura de Dios Padre. El reverso es completamente liso y le falta el asa, así como el remate. Tiene la marca conocida de Francisco Becerril duplicada, la de Toledo y una tercera que es una B con un borde de perfil heráldico. La de la ciudad imperial es la variante con las letras TOLE coronadas (fig. 2). La O tiene un agujero muy pequeño, la L es gruesa, con el trazo horizontal casi inexistente y la E gótica. Está en el reverso, en la parte recta junto a la zona convexa de la hornacina, y mal estampada, de tal manera que la corona es inapreciable, aunque se puede distinguir que sus ángulos caen directamente sobre el final de las letras. En el estado en el que está la cuestión de las marcas toledanas, es imposible precisar la fecha ni siquiera aproximada de la que aparece en el portapaz de Munébrega. Entre las marcas publicadas del S. XVI en las que figura esta variante, la E es siempre romana y aparece por primera vez, en lo que se sabe, hacia 1510 en el cáliz de Ajofrín (Toledo)⁹, no conociéndose ninguna con la «E» gótica en el siglo XVI¹⁰.

hacer un análisis a fondo ya que, aunque se ve a Cristo glorioso, no podemos saber si el tema de la hornacina es el de la Resurrección o el de la Ascensión, aunque es más probable que sea este último. En el Inventario de la catedral hecho en 1584 figura uno con la Resurrección, pero, como diré más adelante, ambos temas se mezclan en algunas ocasiones, como parece ser que ocurre en esta. (A.C.C. Secretaría. Libros. Libro de visitas e inventarios...). Del cuarto portapaz no se conserva ni siquiera una fotografía.

7 A.C.C. Libro 1º de fábrica, fols. 40 y 50.

8 14'5 x 11 cm. Plata dorada a excepción de las zonas que dejan ver la piel. Está marcado en el reverso dos veces con el punzón de Becerril, una con el de Toledo y otro desconocido. Piedra gruesa anaranjada en la base.

9 J. M. Cruz Valdovinos: *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, p. 140.

10 A. López-Yarto: «La plata en Castilla la Nueva», en *El Arte de la Plata y de las Joyas en la España de Carlos V*, Madrid, 2000, p. 62. Agradezco la ayuda prestada por Margarita Pérez Grande, quien prepara su tesis doctoral sobre platería en Toledo desde el S.XIII al XVI, quien me permitió ver la secuencia completa de las marcas toledanas desde mediados del S.XV que ella ha realizado y que me confirmó que, efectivamente, no conoce ninguna marca del XVI con una E gótica.



FIGURA 1.



FIGURA 2.

Este tipo, con la «E» gótica, lo he encontrado solamente en el trabajo que publicó hace unos años Pilar Pérez sobre orfebrería toledana, en el que aparece dibujado¹¹. Esta autora dedica una página a distintas marcas de la ciudad, pero no indica a qué pieza pertenece cada una ni la fecha. En el catálogo de piezas se limita a especificar cuales tienen marcas, sin precisar más. En cuanto a la pequeña B con perfil heráldico, que está estampada justo al lado de la de Toledo, por lo que tiene que estar relacionada con ella, me ha sido imposible encontrar una explicación, ya que en esta ciudad no aparece la marca del marcador.

Otra cuestión es el recorrido de esta pieza desde el taller conquense hasta Munébrega, pasando por Toledo donde fue remarcada. Sin duda se trata de una donación particular a la iglesia zaragozana, ya que no parece que se hicieran encargos a Cuenca desde Aragón. He buscado entre las listas de personajes ilustres de uno y otro lugar. En Cuenca había muchos canónigos que conseguían la plaza y venían de lugares alejados, marchando más tarde hacia otros puestos mejores, pero no he encontrado ninguno aragonés. Por otro lado también llegaron muchos inquisidores. En este caso he contado hasta tres procedentes de Munébrega. Pedro Pérez que dejó a su pueblo natal entre otras cosas su tapicería y su biblioteca, pero que murió a finales del siglo XV. Juan González de Pastrana o de Munébrega fue inquisidor en Cuenca entre 1530 y 1535¹² y en 1546, tras pasar por otros Tribuna-

11 M^a Pilar Pérez M. Caviro: *Orfebrería toledana*, Toledo, 1982, p. 103.

12 V. Sánchez Gil: «El Tribunal de la Inquisición de Cuenca: Notas para un catálogo de sus miembros (1489-1714)», en *Archivo Ibero-Americano*, 2^a época, n^o 157, 1980 p. 11.

les, fue consagrado obispo de Tarazona. En 1563 instituyó en la parroquia de su pueblo natal la capilla de la Santa Cruz, dotándola, según Argáiz, de «muchas riquezas de tapicerías, ornamentos, y piezas de plata muy curiosas»¹³. Quizá compró el portapaz a Becerril y, en algún momento de su vida, estuvo en Toledo donde le asaltó la duda de la bondad de la plata, donándolo después a su fundación. Fue amigo personal del Inquisidor Valdés, obispo de Sevilla, el cual, durante su larga estancia en Toledo con motivo del caso del cardenal Carranza, pidió a Juan González que fuese a Sevilla a luchar contra un foco de luteranos. Es posible pensar que éste se desplazase hasta Toledo para recibir instrucciones y que entonces llevase consigo el portapaz. El problema está en que el estilo del portapaz está más en consonancia con lo que Becerril hacía en la segunda mitad de la década de los cuarenta y no sabemos si González volvió por la ciudad después de su salida en 1535.

Otra posibilidad, que quizá se aproxime más a la realidad, es Manuel Martínez del Villar que fue nombrado Fiscal de la Inquisición de Cuenca por el Cardenal Tavera en 1543, cargo que ocupó hasta abril de 1547 en que fue promovido a inquisidor de Llerena¹⁴. En este caso las fechas coinciden plenamente con las del estilo del portapaz y muy probablemente lo compró poco antes de marchar a Extremadura. Pero no sabemos de una estancia en Toledo, aunque quizá estuviera allí de paso hacia su nueva sede, ni que hiciese una donación a la parroquia de su lugar de origen, que probablemente se produjo como en el caso de los otros dos inquisidores, ya que parece que los personajes ilustres de Munébrega fueron muy generosos con ella.

En la misma iglesia existe un cáliz de indudable procedencia conquense¹⁵ (fig. 3). No está marcado pero tanto su estructura como la decoración son prácticamente iguales a los de Albendea Castejón y Quintanar del Rey, todos marcados por Becerril a mediados del S. XVI o un poco después y a otros de la misma calidad pero que no tienen marca¹⁶. Este puede ser el primero de la serie de los becerrilescos, pues en la rosa tiene aún gallones con decoración vegetal en vez de la sobrecopa abultada de los dos primeros, y carece del gollete cilíndrico del tercero, elementos

13 Los habitantes de Munébrega están muy orgullosos del hecho de que de esta localidad haya salido un número considerable de personajes importantes. Dan noticias sobre ellos: M. Martínez del Villar: *Tratado del patronado, antigüedades, gobierno y varones ilustres...*, Zaragoza, 1598, en ed. facsímil de Zaragoza, 1980. G. De Argaiz: *La Soledad Laureada...*, Madrid, 1675, T. 7º, pp. 412-417 y 612, es el que aporta más datos recogidos en adelante por todos los investigadores que han tratado sobre el tema. V. de la Fuente: *España Sagrada*, Madrid, 1865, T. XLIX, p. 241-245. A. López Asensio: «Episcopologio del arcedianado de Calatayud. Diócesis de Tarazona», *IV Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Zaragoza, 1997, T. II, pp. 249-250. M. P. Bescós Torres: «Nuevos hallazgos sobre la presencia de la Orden del Santo Sepulcro en Munébrega y Barbastro», en *III Jornadas de estudio. La Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, 2000, p. 147.

14 V. Sánchez Gil: *Op. cit.*, p. 21.

15 Plata sobredorada. 24 x 14'5 x 9'8 cm.

16 A. López-Yarto: *La orfebrería del siglo XVI en la provincia de Cuenca*, Cuenca, 1998, pp. 157-159.



FIGURA 3.

que se generalizarán en la segunda mitad del siglo. Sin duda este cáliz es obra también del platero conquense y tiene el mismo origen que el portapaz.

Y por fin el portapaz de El Escorial de cuya autor aún se dan distintas opiniones. Para unos estudiosos es obra segura de Francisco Becerril por semejanzas estructurales y estilísticas con los marcados o documentados, otros mantienen que su autor fue Luis del Castillo por la marca en forma de fortaleza que en él aparece. Yo sigo manteniendo mis reservas y pienso que la marca puede ser la de Juan de la Torre, que gozaba del cargo de Marcador en las fechas en las que se hizo, sin duda en los últimos años de la década de los cuarenta como los de la Catedral. Pasó al monasterio madrileño en el envío de Felipe II de 1571, aunque ignoramos en que circunstancias llegó a manos del rey prudente¹⁷.

Todos estos portapaces presentan una estructura arquitectónica en la que se aprecia una similitud con la de algunas capillas, retablos, nichos sepulcrales o portadas. Es verdad que pueden verse influencias de todos estos tipos de construcciones. Pero, en el caso de los que nos ocupan, vemos, además, la posibilidad de haber usado otras fuentes, procedentes de portadas de libros. Efectivamente, ya Angulo alertó sobre la importancia que la imprenta tuvo como fuente de inspiración de los artistas¹⁸. Rafael Sánchez-Lafuente al estudiar el portapaz del Museo de la S.I.C. de Córdoba subraya la similitud entre este tipo de piezas y el frontis de libros impresos en España, poniendo como ejemplo el de las Constituciones Synodales del Obispado de Palencia, fechado en 1548¹⁹. Pero estos modelos no sólo se difundieron con los propios libros, sino también a través de la labor de los grabadores. Así, he encontrado entre las estampas de Erhard Schoen, una página de libro que muestra una enorme semejanza con los portapaces de Cuenca (fig. 4). Efectivamente, consta, como éstos de una base con grutescos, columnas y un medio punto con Dios Padre bendiciendo con la mano derecha y la bola del mundo en la izquierda como en el frontón triangular de la Epifanía. Para más semejanza, a los lados del frontón del remate, hay angelillos soplando por una especie de cuernos musicales que aparecen también en el de la Epifanía de la catedral²⁰.

Becerril pudo conocer este u otro grabado semejante. Pero, además, en la propia catedral de Cuenca, hay una obra que muestra un gran parecido estructural con los portapaces becerrilesco. Se trata del retablo de la capilla de Santiago por el que el escultor Micael Angelo y el pintor Martín Gómez el Viejo reciben diversos

17 «Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al monasterio de El Escorial. Años 1571 a 1598», publicado por J. Zarco Cuevas en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 96, 1939, p. 600.

18 D. Angulo Iñiguez: *La orfebrería en Sevilla*. Sevilla, 1928, p. 15.

19 R. Sánchez-Lafuente: «Portapaz», en *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, Madrid, 2000, p. 165.

20 *The illustrated Bartsch*, vol. 13 (Comentario), p. 27. Erhard Schoen (1491-1542) es fundamentalmente ilustrador de libros.



FIGURA 4.

pagos en 1547 y que estaba ya asentado en septiembre de este año²¹. En este caso el frontón es semicircular como los de la Piedad y la Ascensión de la catedral, aunque, sus mayores proporciones, permiten incluir en él un Calvario. Las columnas abalaustradas, el entablamento, los grutescos que lo decoran y el ya citado frontón son muestras de pertenecer a la misma estirpe. Este retablo fue reformado en el S. XVIII, aunque en realidad lo que se hizo fue añadir un ático y adornos de rocalla alrededor de todo él, que quizá hicieron desaparecer las cresterías y los angelillos que le prestarían un mayor parecido con los portapaces. La fecha de su realización, muy próxima a la de Munébrega, hace sospechar una posible influencia sobre el platero o un modelo común que se conociera en la ciudad.

Volviendo a los portapaces, las columnas exentas que doblan a las pilastras son abalaustradas con capitel compuesto. En ellas el vaso principal es igual a los nudos de los cálices ya citados de Albendea, Castejón, Munébrega y Quintanar del Rey. Es un modelo muy característico, de jarrón, con base muy estrecha y adornada con costillas que luego se abre muy ampliamente, casi de forma cóncava y está cerrado por una gran arandela. Son muchos los grabadores italianos que, desde las postrimerías del siglo XV, reprodujeron candelabros abalaustrados mezclando diversos elementos. Nicoletto Rosex da Modena, Antonio da Monza o Baccio Baldini —que según Vasari fue también orfebre y cuyos grabados están relacionados con los márgenes de la serie de los Planetas— se encuentran entre ellos. Pero habría que subrayar que los que más parecido presentan con los conquenses son algunos de los que Francesco Roselli hizo para los márgenes de sus series de la Vida de Cristo y la Virgen. Frecuentemente estos candelabros tienen vasos con gallones, pero la base es bastante más ancha y en general las proporciones son diferentes a las de las piezas de Becerril²².

El retablo de San Mateo y San Lorenzo, también en la catedral de Cuenca, tiene unos balaustres muy parecidos a los de los portapaces, aunque el vaso gallonado tiene unas proporciones más monumentales. Pero en este caso es dudoso que sirviese como modelo a Becerril, ya que está documentado que Jamete empezó a cobrar su trabajo en la talla a fines de 1551, es decir, con posterioridad al de Munébrega que puede ser el más antiguo y por las mismas fechas en que Becerril cobra los de la catedral, los cuales, con toda probabilidad, estarían ya terminados²³. Es muy posible que utilizaran modelos comunes o muy parecidos.

Pero lo más interesante en el estudio de las fuentes iconográficas de los portapaces de Cuenca, son las escenas que ocupan las hornacinas en todos ellos. Dada su finalidad litúrgica, se trata de temas religiosos relacionados con la Vida de Cristo y de la Virgen.

21 P. M. Ibáñez Martínez: *Pintura conquense del siglo XVI*. T. II, Cuenca, 1994, pp. 188-191.

22 Estos candelabros están reproducidos por R. Berliner: *Modelos ornamentales de los siglos XV a XVIII*, lám. 17 (2 y 3) y en *The illustrated Bartsch*, T. 24, p. 203, T. 24 (comentary, parte 2ª) pp. 24-29, y T. 25 (comentary), p. 238.

23 P. M. Ibáñez Martínez, *Ob. Cit.* T. II, pp. 171-173.



FIGURA 5.

En el portapaz regalado por Felipe II al Escorial y en uno de los pequeños de la catedral de Cuenca, se representa la Ascensión de Cristo y, en lo que podemos ver en la foto del segundo, presentaban pocas diferencias (fig. 5). En lo que se refiere al del monasterio, la figura de Jesús, que ha iniciado la Ascensión, sobresale en altura del grupo de figuras arrodilladas que le rodea. Es un cuerpo bellamente moldeado que está cubierto a medias por el sudario, extiende la mano derecha hacia los discípulos y lleva en la izquierda una cruz con estandarte que simboliza su victoria sobre la muerte. Fue en la Edad Media cuando se empieza a representar esta escena que, al no estar narrada de una forma explícita en los Evangelios, admitió numerosas variantes. En el siglo XV parece que, iconográficamente, se ha fijado el momento en que Cristo, con un pie dentro y otro fuera, sale del sepulcro abierto como vencedor de la muerte, medio envuelto en el sudario, bendiciendo y con la cruz-estandarte en la otra mano. Así aparece en numerosas pinturas góticas y lo reproduce Schongauer en su serie de la Pasión, escena que fue copiada de una forma prácticamente textual por numerosos artistas, entre ellos Wenzel von Olmütz. Durero, en una escena al margen de sus dos series sobre la Pasión, lo sitúa en la misma actitud, pero de pie sobre la piedra del sepulcro que, en contra de lo que es más frecuente en el Norte, está cerrado. Este es copiado literalmente por Lambrecht Hopfer y de forma parecida Berruguete en el retablo de La Mejorada por poner un ejemplo español. Una variante de esta escena, la que más se difundió, es la que el propio Durero utiliza en la Gran Pasión. Aquí se añaden elementos de glorificación a Cristo triunfante, también medio envuelto en el sudario, bendiciendo con la derecha y con la cruz-estandarte en la izquierda, pero está rodeado de nubes y ángeles y se alza en el aire sobre el sepulcro. Esta representación iconográfica tendrá enorme fortuna en la Europa del XVI. En esta estampa Durero está fundiendo dos escenas, la de la Resurrección y la de la Ascensión.

La Ascensión también se ha interpretado de formas diferentes en la historia del Arte. En la Edad Media y en los primeros años del S. XVI lo más frecuente es que los Apóstoles y la Virgen, arrodillados, dirijan su mirada hacia las nubes que no dejan ver más que la franja de la túnica de Cristo y sus pies, así como la huella indeleble que éstos han dejado en la roca en la que inició su subida al cielo. Esta versión, que traduce literalmente el pasaje según se narra en los Hechos de los Apóstoles, atiende más al fin de la estancia de Cristo en la Tierra, que a su glorificación como Resucitado que vuelve al cielo tras cumplir su misión, aparece en numerosos grabados de ilustradores de libros y en las obras de los grandes artistas como Durero en la Pequeña Pasión.

Pero en el siglo XVI se va a utilizar mucho más otra forma de representar la escena. En ella se ve el cuerpo de Cristo entero y glorioso entre nubes y a cierta distancia ya del suelo. A menudo está vestido con una amplia túnica, pero otras veces esta no le cubre por completo. Normalmente, no lleva la cruz estandarte de la Resurrección, pero la figura en uno y otro caso es muy parecida. Ambas escenas, pues tienen elementos comunes en la forma de representar la figura de Cristo



FIGURA 6.

glorificado, aunque en una aparece el sepulcro rodeado por los soldados, y en la otra la roca y los Apóstoles²⁴.

Becerril escoge para sus obras la versión en la que se combinan ambos temas. Cristo aparece con el sudario que cubre parte de su cuerpo y en actitud gloriosa, como triunfador, e incluso tiene el estandarte en la mano izquierda en clara referencia a las imágenes nórdicas de la Resurrección pero, aunque no se le ven los pies, su altura, por encima de los discípulos, demuestra que ya ha iniciado la subida a los cielos.

Normalmente en esta escena figuran los once Apóstoles fieles y la Virgen, pero en el de El Escorial sólo contamos nueve figuras apiñadas en torno a Cristo, aprovechando el pequeño espacio del que disponen. No parece que ninguna de ellas corresponda a la Virgen, de la que no sabemos, con total seguridad, que asistiera a la escena, pero que suele figurar, según Reau, como imagen de la Iglesia. Si en la figura de Cristo hay claras referencias al mundo nórdico, en las de los Apóstoles, por el contrario, su movimiento y actitudes nos recuerdan a diversas obras de la pintura italiana, sobre todo aquella que se difundió por Europa a través de los grabados, y más concretamente las estampas inspiradas en Rafael. Efectivamente, atribuida a Nicolás Beatrizet, que copia al pintor de Urbino, existe una Ascensión en la que los once Apóstoles, sin la Virgen, rodean el cuerpo glorioso de Cristo. Varias de las figuras de esta composición son muy parecidas a las del portapaz de Becerril, por lo que quizá fue esta, u otra parecida, la estampa en la que se inspiró el platero de Cuenca²⁵.

El más pequeño de los dos de la catedral²⁶ tiene el Llanto sobre Cristo muerto (fig. 6). La escena está centrada por la cruz y bajo ella la figura de María sentada que sostiene en su regazo la figura de su Hijo. A su alrededor se apiñan hasta cinco personajes, San Juan, que sostiene la cabeza de Cristo, la Magdalena a los pies, como es tradicional, en recuerdo de la cena en casa de Simón, y en un segundo plano José de Arimatea, Nicodemo y otra María. Esta escena conserva el patetismo medieval, aunque las proporciones humanas son plenamente renacentistas, el cuerpo de Cristo está bellamente moldeado y lo que se ve del vestido de la Magdalena bajo la capa, obedece a modelos de vestuario del XVI. Existen varios portapaces góticos en España con este mismo tema y parecidos al que nos ocupa. Concretamente la profesora Heredia Moreno y yo misma hemos estudiado en fechas recientes el de la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares, obra del platero burgalés

24 Para la representación iconográfica de las escenas de la Resurrección y la Ascensión, véase: L. Reau: *Ob. cit.*, T. II **, pp. 544-545 y 585-586. Los grabados de Schongauer, Dürero y sus seguidores en *The illustrated Bartsch*, T. 8, p. 233, T. 9, p. 283, T. 10, p. 16, T. 10 (comentary), pp. 254-255 y T. 17, p. 287.

25 El grabado de Beatrizet, en *The Illustrated Bartsch*, T. 29, p. 264.

26 Podemos apreciar sus proporciones gracias a la foto antes citada de la guía Larrañaga en la que aparecen tres de ellos y en el centro está el de la Epifanía y a los lados el de la Piedad y el de la Ascensión, y aquel parece ligeramente mayor.



FIGURA 7.

Juan muy anterior al de Cuenca, pues de los últimos años del S.XV²⁷. Señalábamos la ascendencia nórdica de la escena, en clara en relación con el entorno de Schongauer, aunque el mayor parecido lo encontrábamos en los ilustradores de libros de finales del S. XV, y entre ellos con la estampa correspondiente de la serie anónima del artista alemán del *Itinerarium Beatae Mariae Virginis*, editado en Basilea por Lienhart Ysenhut en 1489²⁸.

Estas ilustraciones o las pinturas en que aquellas se inspiraban llegaron muy pronto a España. Buena prueba es el cuadro de escuela sevillana con este tema, pintado en la segunda mitad del S. XV, que Post estudió en la colección Mariscal de Gante de Burgos²⁹. La actitud de María y San Juan son muy parecidos en la estampa y en el cuadro. Becerril parece haber utilizado la misma fuente que el pintor. El grupo de María y su Hijo con la cruz a sus espaldas son prácticamente iguales. María pasa su brazo derecho por debajo de los hombros de su Hijo y coge su cuerpo por el costado, mientras que con la mano izquierda sujeta su brazo. La única diferencia es que el cuerpo de Cristo está rígido en la pintura gótica, mientras que en el portapaz la Virgen, con la cabeza inclinada hacia su Hijo, tiene una pierna más baja en la que se asienta el cuerpo muerto y otra más levantada en la que éste apoya la espalda. El brazo derecho de Cristo cae inerte por detrás de la pierna de la Virgen y su cabeza cae hacia el mismo lado. Esta postura de Cristo sobre el regazo de su Madre, más desmadejado, en la que vemos ecos de Miguel Ángel, aparece en obras pictóricas de la escuela toledana. Concretamente Juan de Borgoña dejó algunas obras muy parecidas, sobre todo el Llanto sobre el cuerpo muerto de Cristo de Illescas, con el que el portapaz también presenta otras afinidades como el San Juan cogiendo la cabeza de Cristo entre sus manos o la inclinación de la Magdalena (fig. 7). Parece que Becerril realizó una fusión de ambas imágenes y quizá utilizó, además, una tercera en la que estarían los otros tres personajes. No conocemos la presencia del platero en Toledo, pero cabe en lo posible que, en algún momento en los años que median entre 1508 y 1519, de los que no tenemos ninguna noticia documental y que son los años de su aprendizaje, formación y primeros trabajos, se despertase en él el interés por la notable actividad artística que había en la ciudad imperial, e hiciera un viaje para conocerla. Por otro lado no debemos olvidar que el renacimiento entra en la provincia de Cuenca, precisamente, de manos de Juan de Borgoña con las obras que este artista hizo para Carboneras de Guadazaón (Cuenca). Su estilo fue seguido por los pintores conquenses hasta la llegada de Fernando Yañez³⁰.

27 M. C. Heredia y A. López-Yarto: *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*, Madrid, 2001, p. 76.

28 *The illustrated Bartsch*, T. 87, p. 127.

29 Ch. R. Post: *A history of Spanish painting*, Vol. IX, parte II, Cambridge, Mass., 1947, fig. 342. La doctora Isabel Mateo me comunica la posibilidad de que se trate de una pintura castellana, no andaluza.

30 P.M. Ibáñez Martínez: *Pintura conquense del siglo XVI*, T. I, Cuenca, 1993, pp. 112-123.



FIGURA 8.

Esta composición del Llanto aun aparece entre las estampas sueltas con escenas del Nuevo Testamento de Wierix. Algunas de ellas presentan mucho parecido con la que nos ocupa. Así, la número 372, una Piedad en la que sólo aparecen la Virgen y el Cristo al pie de la cruz, ambas figuras son iguales a las de Cuenca, con la única diferencia de que la Virgen levanta su mano izquierda, en vez de sujetar el brazo de Cristo, aunque el efecto compositivo es el mismo. En el Llanto de la figura número 376 que consta de varias figuras, algunas mantienen una composición parecida a la de la pieza de Cuenca³¹.

El más grande de los de la Catedral, tiene una Adoración de los Reyes Magos en la que vemos la huella de tres fuentes distintas (fig. 8). La composición en diagonal marcada por Melchor, el Niño, la Virgen y San José, éste en segundo plano, tiene orígenes tanto nórdicos como italianos³². Pero el gesto cariñoso del Niño hacia el Mago y la inclinación de éste son detalles más propios de los grabadores flamencos en cuyas estampas, a menudo, el Niño mete sus manos en el arca que le ofrece el Rey o le toca la cabeza. Sirva de ejemplo, aunque es de fechas posteriores, la estampa con este tema de Peter Huys³³.

El grupo de la Virgen con el Niño, sin embargo, lo hemos encontrado en un grabado en el que una joven ofrece un cesto con frutas a la Sagrada Familia. Fue hecho por Diana Ghisi quien suele copiar a Julio Romano (fig. 9). Becerril hace a la Virgen menos «mundana», más recatada, pero las actitudes son las mismas³⁴.

Y por último la figura de Gaspar ocupando toda la altura de la hornacina, cerrando la composición por la izquierda está copiada literalmente de la Epifanía que Fernando Yañez pintó en los años veinte para la Capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca, aunque le ha cambiado los ropajes y el tocado.

El portapaz de Munébrega también tiene como escena central una Epifanía. Pero los orígenes que la inspiraron parecen otros. En general tiene un aspecto algo más arcaizante. El grupo de la Virgen con el Niño parece inspirado en imágenes italianas de fines del XV o principios del XVI. Grupos de este tipo aparecen por ejemplo en los grabados de Mocetto y Montagna, y también Diego de Siloe, a su vuelta a España, hizo composiciones parecidas como la Sagrada Familia de la capilla Acuña de Burgos o un medallón del sepulcro de la Iglesia de San Gil de la misma ciudad, aunque, en general, el Niño es más movido. Sin embargo, Melchor, muy derecho recuerda las composiciones con este tema de Durero³⁵.

31 *Les estampes des Wierix*, T. I, Bruselas, 1978, pp. 46-47.

32 Tanto una Sagrada Familia anónima que sigue a Rosso (*The illustrated Bartsch*, vol. 33, p. 296), como la «Prosapia» de Maarten de Vos (*Hollstein's...* Vol. XLVI, p. 114) o, antes, las obras de Durero, tienen esta composición.

33 *The illustrated Bartsch*, vol. 18, p. 33. Más tarde esta estampa se unirá a la serie de los Wierix con la que se ilustró en 1570 la *Humanae salutis monumenta...*, *Les estampes des Wierix*, III.1, Bruselas 1982, lám. 335, fig. 2186.

34 *The illustrated Bartsch*, vol. 31, p. 254.

35 *The illustrated Bartsch*, vol. 25, pp. 20 y 203 y vol. 10, p. 98 y 182.



FIGURA 9.

Todos estos elementos aparecen también en algunos cuadros de escuela toledana. Pero es sobre todo en las figuras de Gaspar y Baltasar en las que vemos una mayor relación con esta escuela de pintura. Hemos encontrado similitudes con obras tanto del círculo de Borgoña como de Juan Correa de Vivar, sobre todo con una Epifanía de la escuela del primero que en 1988 estaba en el comercio de Madrid. Las actitudes en ambos casos son las mismas. Gaspar mira hacia el otro rey y señala la estrella sobre la Virgen y el Niño y Baltasar dobla en ambos casos la pierna izquierda de la misma manera.

Como vemos, Becerril nunca toma una sola fuente para sus composiciones. Como buen artista escoge lo que más le interesa para crear imágenes llenas de personalidad. Creo que esta pequeña aportación refuerza la imagen del platero conquense, como uno de los más importantes del S.XVI en España.

El adorno con alhajas de las imágenes marianas en la Sevilla rural: las joyas de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona

M.^a JESÚS MEJÍAS ÁLVAREZ
Universidad de Sevilla

El aderezo con alhajas profanas, o de carácter civil, de las imágenes marianas en la Sevilla rural es una costumbre muy usual. Tanto los títulos nobiliarios como las señoras de los grandes hacendados y de los altos funcionarios públicos residentes en las ricas localidades de la campiña sevillana están claramente vinculadas a las actividades religiosas de sus comunidades, participando en el mundo devocional mariano, lo que en muchas ocasiones les llevó a ceder, o donar, parte de sus joyas a esas Imágenes que veneraban. Tres claros ejemplos de la relación de títulos nobiliarios con patronas locales los encontramos en Estepa, Carmona y Écija. La Virgen de la Asunción de Estepa se encuentra estrechamente asociada con el Marquesado de Cerverales desde mediados del siglo XVIII, siendo la marquesa la camarera de la Virgen desde esa fecha, además de la depositaria de las joyas de Ésta. En 1991 se formó la Hermandad de Nuestra Señora de la Asunción, cediéndole el marquesado la custodia de las joyas¹. Algo similar sucede en Carmona con

1 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: «El tesoro de Nuestra Señora de la Asunción de Estepa. Las joyas barrocas». *I Jornadas sobre Historia de Estepa*. Estepa, marzo, 1994. Páginas 415-428.

el Marquesado de las Torres y su vinculación a la Virgen de Gracia, patrona de la ciudad, pues aunque la Hermandad se formó en 1948, el marquesado no le cedió hasta 1986 la posesión y custodia de la importante colección de joyas y piezas de orfebrería con las que se adorna la citada Imagen², algunas convertidas en símbolos definitorios de su iconografía. En el caso de la patrona de Écija, la historia de su tesoro está asociada a la propia del Marquesado de Peñaflor, convirtiéndose el marqués, a fines del siglo XVII, en camarero de la Virgen, disfrutando del privilegio de custodiar todas las alhajas y vestidos de Ésta hasta 1958, año en que falleció Isabel Angulo y Rodríguez de Toro, última marquesa viuda de Peñaflor³.

Menos llamativas pero igualmente interesantes, son las relaciones de otros grupos de poder con Imágenes locales, no patronales, relacionadas principalmente con Hermandades, a las que también ceden sus joyas, como son, por ejemplo, los casos carmonenses de la Virgen de la Merced de la iglesia parroquial de San Pedro vinculada a una esclavitud de mujeres fundada en 1743, que perdura hasta nuestros días⁴, o el la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús⁵, del que nos ocuparemos seguidamente.

El 3 de julio de 1597 se funda la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona en la ermita de Nuestra Señora del Real, extramuros y hoy convento de Concepción, produciéndose su traslado a la Iglesia de San Bartolomé el 24 de junio de 1600⁶. Pero no es hasta enero de 1609 cuando la autoridad eclesiástica le otorga licencia, tras un pequeño acuerdo económico, para realizar su propia capilla en dicho templo, donde sigue residiendo hasta la fecha⁷. La aprobación canónica de sus Reglas se produce el 23 de julio de 1597, y en el capítulo segundo de las mismas, titulado «*De la orden de la procesión del viernes santo*», se dice como debe componerse la procesión, incluyendo la imagen de un Cristo con su cruz a cuestas, a la que debe seguir una imagen de la Virgen⁸. El Nazareno es obra de 1607,

2 SANZ SERRANO, M. J.: «El tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona», en *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona, 1990. Páginas 71-123.

3 MARTÍN OJEDA, M. Y GARCÍA LEÓN, G.: *La Virgen del Valle de Écija*. Écija, 1995. Páginas 234-258.

4 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: «La Virgen de la Merced de la Iglesia de San Pedro de Carmona y sus joyas del siglo XVIII», en *III Congreso de Historia de Carmona: Carmona Moderna*. Septiembre de 2001. En prensa.

5 Imagen también vinculada a una esclavitud exclusiva de mujeres fundada en 1744.

6 Archivo de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona (A.H.N.P.J.C.) Legajo 1. Véase LERÍA, A.: *Cofradías de Carmona: de los orígenes a la Ilustración*. Carmona 1998.

7 A.H.N.P.J.C. Legajo 26. Carta de concesión de sitio para hacer la capilla, 1609. Véase *El curioso carmonense (1787-1793)*, *La historia de Carmona, que en el año de 1628, escribió el padre Fray Juan Baptista de Arellano: se divide en diez mapas, para mayor diversión de los curiosos con algunas notas, y addiciones, y se continúa hasta el presente año de 1787 (...)*. Manuscrito, Biblioteca del Instituto Diego Velázquez de CSIC, Madrid. Edición de Antonio Lería, Carmona 1997, página 107. MIRA CABALLOS, E.: «Antigüedad y privilegios de la Hermandad de Jesús Nazareno de Carmona», en *Boletín de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, Nº 6, Carmona 1994.

8 *Reglas de la Cofradía de los Nazareno, Carmona 1597*. Edición a cargo de Antonio Lería. Carmona 1997.

realizada por Francisco de Ocampo⁹, mientras que la actual imagen de la Virgen es de José Felipe Duque Cornejo, ejecutada en 1696. Imagen dolorosa que se presenta bajo la advocación de Los Dolores, y que sale bajo palio, siendo los varales de éste de 1695 y obra del platero sevillano Simón López Navarro, mientras las bambalinas fueron realizadas en 1725 por el también platero sevillano pero afincado en Carmona, Antonio de Luna¹⁰.

La Virgen de Los Dolores posee en la actualidad un rico ajuar de joyas de los siglos XVII, XVIII y XIX. Joyas que no fueron creadas especialmente para la Imagen sino que proceden de regalos de particulares a la Virgen, pues son piezas de tipologías puramente profanas que se han reconvertido en adornos sacros con los que se adereza la Imagen en festividades solemnes, o en el día de su salida procesional. Por lo tanto, se trata de una singular colección de joyas formada a partir de las donaciones y ofrecimientos hechos por sus devotos durante los últimos trescientos cincuenta años.

No tenemos constancia documental de cuando se producen las donaciones de estas piezas, pero si conocemos el nombre de algunos donantes. En Archivo de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús existen varios inventarios de bienes desde finales del siglo XVIII en los que no quedan reflejado ningún apunte sobre las alhajas que actualmente posee la Imagen. La anotación más antigua referida a joyas propiamente dichas, la hemos encontrado en un inventario de 1790 en el que se reseñan escasas piezas de segundo orden. La primera y única relación completa de las joyas de esta Imagen, aparece en un inventario de 1973¹¹, en el que se expresa, en algunas anotaciones, la procedencia de la donación de la pieza descrita. Así, sabemos que varios miembros femeninos de la familia Bugallal (doña Eulalia Osuna, viuda de Carrión, doña Francisca del Olmo, viuda de Bugallal, doña Gracia Bugallal de Barrera y doña Ana Bugallal de Cepeda) realizaron varias donaciones, junto a doña Josefa Caballos, doña Gracia Marín Martínez, doña Concepción López Muñoz y doña Fermina de la Haza, todas ellas relacionadas con los estratos más altos y activos de la sociedad carmonense, el grupo de los profesionales liberales y el de los altos cargos y funcionarios públicos, muy sensibles a efectuar este tipo de legados.

La mayoría de las joyas que posee la Virgen de los Dolores las luce, en la actualidad, adornando su cintura, compuestas en un fajín de oro y piedras preciosas (Figura 1), pero tradicionalmente solían colocárseles sueltas en el pecho. Este aderezo es relativamente reciente, pues fue compuesto en 1980, realizando el pago

9 RODA PEÑA, J.: «El Nazareno de Carmona. Su trascendencia estilística e iconográfica para la Semana Santa Hispalense», *Boletín de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, nº 10, Carmona 1996.

10 MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: *Orfebrería Religiosa en Carmona, Siglos XV-XIX*. Carmona 2000. Páginas 383, 468 y 469, y 652.

11 A.H.N.P.J. Legajo 26. Inventarios. Inventario de alhajas fechado el 12 de noviembre de 1973.



FIGURA 1. *Fajín de alhajas de la Virgen de Los Dolores (siglos XVIII y XIX).*

de su compostura la entonces camarera de la Virgen, doña María Pérez López de Tejada¹². A pesar de que esta «singular pieza» está confeccionada con joyas de diferentes tipologías, épocas y estilos (piezas del siglo XVIII y del XIX), el resultado final no es demasiado estridente estéticamente hablando, lográndose una buena integración de estilos, aunque desvirtúa la singularidad de cada una de las joyas.

La colección de alhajas no se reduce sólo a las piezas que conforman el fajín sino que se completa con algunas más. Se trata de un conjunto de joyas poco homogéneo, compuesto de piezas de exorno personal exclusivamente femenino, en las que predomina el aspecto ornamental, ya que servían de complemento a la vestimenta de su época. Además, todas ellas se ajustan en sus tipologías a piezas españolas del siglo XVII, XVIII y XIX. Al siglo XVII corresponden una medalla «Concepción», una pulsera de oro y perlas, y unos pendientes también de oro y perlas. Las piezas dieciochescas son las más abundantes, encontrándonos con dos lazos con cruz, dos juegos de pendientes de lazo, dos juegos de «manillas», y dos rosarios; todas utilizadas en la composición del fajín, salvo los rosarios. De las piezas del siglo XIX, las más interesantes son las que forman un aderezo de oro y amatistas (también integrado en el fajín), constituido por un collar, un par de

12 A.H.N.P.J. Libro 15. Cuentas generales. Diario. Página 84.



FIGURA 2. *Medalla-concepción, primera mitad del siglo XVII.*

pendientes, un broche y dos «manillas», a las que hay que unir un broche en forma de rosa, una pulsera, unos pendientes y dos anillos, de menor importancia.

Una de las tipologías de la joyería devocional española más usual en los siglos XVII y XVIII, es la medalla. De la primera mitad del siglo XVII destacan las medallas de tipo calado, realizadas en chapa de oro de perfil oval con crestería más o menos insinuada, pudiendo ir adornada con esmaltes, piedras o perlas. En el centro del óvalo se inserta la imagen, normalmente de bulto redondo y esmalta, utilizándose como temas más comunes el del ángel Custodio con el Alma, como aparece en un ejemplar del Museo Nacional de Artes Decorativas¹³, y el de la Inmaculada, conservándose un alto número de ejemplares con este tema, de distintas calidades materiales y artísticas, de lo que se deduce su producción masiva como fruto de la preocupación que la sociedad española del tránsito del siglo XVI al XVII, manifestaba por el dogma de la Inmaculada. En la documentación de la

¹³ ARBETETA MIRA, L.: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid 1998. Páginas 42 y 144, nº de catálogo 96.

época, sobre todo en los inventarios de bienes hasta comienzos del siglo XVIII, se reseñan con gran frecuencia, con el nombre de *Concepciones*.

Se conservan bastantes ejemplares en sus distintas variantes, repartidos no sólo por distintos Museos Nacionales e Internacionales¹⁴ sino también en tesoros marianos de Andalucía, como el de la Virgen de los Reyes de Sevilla, el de la Virgen de Gracia de Carmona¹⁵, o el que nos ocupa, el de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la misma ciudad.

El ejemplar que posee la Virgen de los Dolores¹⁶ se encuentra realizada en placa de oro de perfil oval con crestería de lóbulos y rayos, presentando figura central esmaltada de María en su Pura Concepción, en la que se han descuidado los detalles. La Imagen aparece vestida con manto azul estrellado y coronada, apoyada sobre una media luna, rodeada de los pies a los hombros de una ráfaga de rayos lisos, y enmarcada por un óvalo de pequeñas perlas que se extienden por toda la crestería (Figura 2). El acabado algo tosco de la pieza nos lleva a fecharla a mediados del siglo XVII, fecha en la que este modelo se generaliza y repite desde la joyería culta a la popular. Por otra parte, no poseemos ningún indicio estético, o documental, que avale su procedencia aunque parece lógico adscribirla de forma genérica al ámbito andaluz, y más concretamente al centro productor sevillano, no sólo por la vinculación de la ciudad de Sevilla con el dogma concepcionista sino también por el elevado número de piezas conservadas en su provincia.

Doña Eulalia Bugallal Osuna, viuda de Carrión, le dona a la Virgen, entre otras, dos interesantes piezas: un par de zarcillos de oro y perlas, y una pulsera de lo mismo. Ambos ejemplares están realizados con estructura de filigrana cubierta de pequeñas perlas de forma irregular, que corresponde, claramente, al gusto de la segunda mitad del siglo XVII. La *pulsera* se compone de once piezas caladas, diez de ellas con forma de flor, y la restante de corazón, todas cubiertas de granos de aljófar. Por otra parte, de singular belleza son los *pendientes* de filigrana adornados con pequeñas perlas irregulares, que presentan estructura aérea con desarrollo floral (Figura 3).

Las piezas del siglo XVIII que posee la Virgen, son tipologías que en un principio forman parte de los que se denomina «joyería culta», pero que con el paso del tiempo, sobre todo a lo largo del siglo XIX, se convierten en prototipos de «joyería popular», fundamentalmente, en el mundo rural donde la repetición de los modelos y el distanciamiento de las corrientes innovadoras es mayor.

14 Piezas de este tipo poseen la Hispanic Society of America, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el Instituto Valencia de Don Juan, el Museo Nacional de Artes Decorativas y el Museo Arqueológico Nacional, entre otros.

15 SANZ SERRANO, M.J.: «El Tesoro de la Virgen de Gracia de Carmona», en *La Virgen de Gracia de Carmona*. Carmona 1990. Páginas 76-79, figuras 6-9.

16 Pieza donada por doña Eulalia Bugallal Osuna, viuda de Carrión. A.H.N.P.J.C. Legajo 26. Inventario de joyas de 12 de noviembre de 1973.

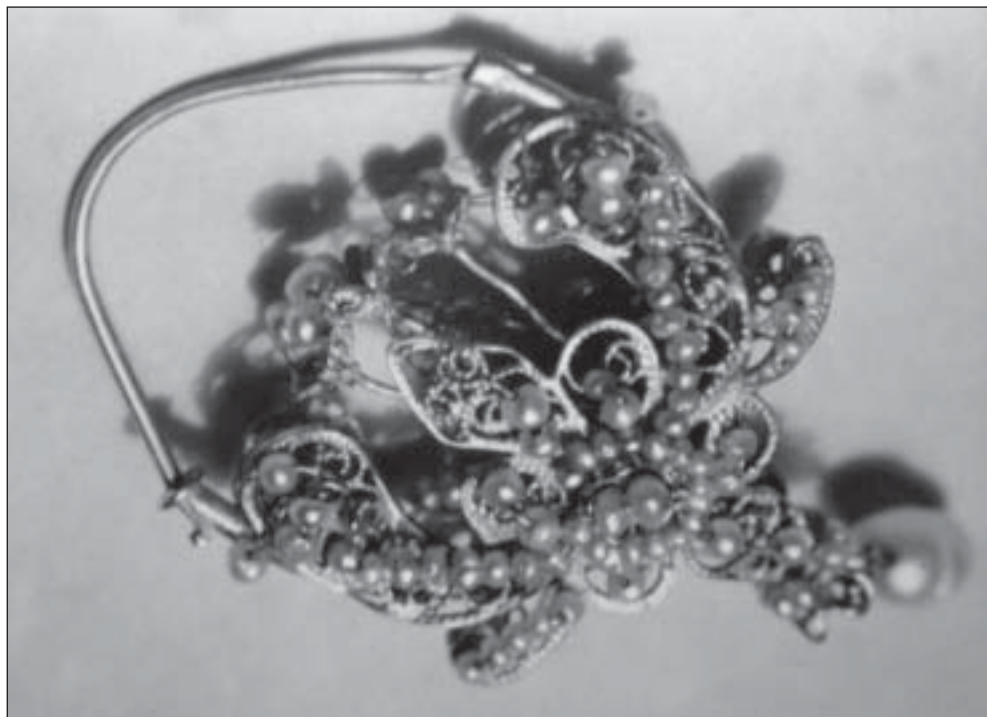


FIGURA 3. *Pendientes, siglo XVII.*

De todo el conjunto dieciochesco, las piezas que más destacan son dos lazos con cruz, uno de oro y diamantes, donado por doña Francisca del Olmo, viuda de Bugallal, y otro de oro y esmeraldas, donado por doña Eulalia Bugallal Osuna, viuda de Carrión. Esta tipología se inspira en los dibujos publicados en Francia en 1663 por Gilles Férgéré¹⁷; modelo que se aceptó tarde en España, prácticamente un siglo después, alcanzando gran éxito en la joyería llamada «cult», para convertirse en el siglo XIX en la tipología clave de la joyería popular. Este diseño circulaba por toda la Península como lo demuestran tanto el gran número de piezas que han pervivido hasta hoy, como los dibujos de los distintos libros de joyas que se han conservado. No podemos dejar de citar el Libro de Dibujos para exámenes que el gremio de Sevilla habilita en 1754¹⁸, en el que se recogen dos ejemplos de este

17 ARBETETA MIRA, L.: *Opus cit.* Página 86.

18 Libro que ha sido analizado y estudiado minuciosamente por la doctora Sanz Serrano en su obra *Antiguos Dibujos de la Platería Sevillana*. Sevilla, 1986.

modelo, así como el Códice del Joyel de Guadalupe¹⁹. El libro sevillano se compone de 16 láminas, presentando dos de ellas esta tipología, con la denominación de «venera de lazo», «lazo», «cruz de lazo» o «colgante de lazo»²⁰, en las que las diferencias son mínimas, encontrándose éstas más en lo ornamental que en lo puramente estructural.

El *lazo con cruz*, de oro y diamantes, se compone de tres cuerpos, lazo sencillo, de dos lazadas, almendra o cuerpo de unión, y cruz latina compuesta de cuatro formas circulares que configuran los brazos, salvo el inferior que presenta forma de gota alargada, presentando entre éstos ráfagas. En el lazo se enredan tallos vegetales que terminan en capullos y flores de aspecto muy barroco, y las partes que conforman la cruz se rematan en copetes con formas en «C» de alambre superpuesto. Toda la pieza se adereza con diamantes de distintos tamaños (siete mayores y varios pequeños), tallados en tabla y embutidos en engastes cerrados y dispuestos en hilera, lo que hace ajustarse a los gustos más tradicionales de la joyería española del siglo XVIII, frente a la tendencia europea de la época que gustaba de presentar las piedras con tallas más complicadas lo que requería unos engastes más libres, al aire, para dejarlas al descubierto.

No es habitual la presencia de marcas en la joyería española, por esos las piezas que las ostentan se convierten en ejemplares muy valiosos. De ahí que la pieza que nos ocupa, además de por su notable valor técnico y artístico, nos resulte muy interesante ya que presenta dos marcas en el reverso, concretamente en la cruz. La marca que aparece en el cuerpo central de la cruz se compone de la letra mayúscula R, mientras que la marca localizada en el cuerpo con forma de gota, se compone de dos letras, una mayúscula y otra minúscula, una B y lo que podría ser una x (Bx) (Figura 4), que deben corresponder a los nombres abreviados de dos plateros, autor y contraste, que no hemos podido identificar pero que son hay que fechar a mediados del siglo XVIII.

El *lazo con cruz* de oro y esmeraldas (33 en total) presenta la misma composición en tres cuerpos que el anterior, lazo sencillo, de dos lazadas, almendra y cruz latina. El primero y el segundo realizados con fina lámina recortada y calada, mientras que la cruz presenta cuerpos más o menos circulares con chatones. Esmeraldas talladas en tabla y embutidas en engastes cerrados se disponen en hilera por toda la pieza.

En el reverso del lazo, además de dos pasadores verticales para ensartar en cinta, se puede ver una marca de lectura muy clara y con impronta bastante grande, que se compone de tres letras, dos mayúsculas y una minúscula, a saber AV^a (Figura 5), que sin duda corresponde al nombre abreviado del autor. Una

19 Cáceres, Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Códice del Joyel, folio 46r, n°1. JIMÉNEZ PRIEGO, T.: « Un código de dibujos de joyas del siglo XVIII». *Revista Iberjoya*, n° 6. Madrid, 1982, p. 57-60.

20 SANZ SERRANO, M.J.: *Opus cit.* Página 135, figuras 76 y 88.



FIGURA 4. Bx, marca localizada en un lazo con cruz de oro y esmeraldas. Siglo XVIII.



FIGURA 5. AV^a, marca localizada en un lazo con cruz de oro y diamantes. Siglo XVIII.

marca idéntica a ésta se halla en una pieza similar, en el ajuar de la Pastora de Cantillana²¹. Creemos que atiende al nombre abreviado de un platero apellidado Ávila. De hecho en Sevilla se examinaron en torno al tercer tercio del siglo XVIII, tres plateros de oro con este apellido: Francisco Ávila y Tapia, 1732, Juan Ávila, 1736, y Antonio de Ávila, 1746, hermano del anterior²².

Estos lazos solían acompañarse de pendientes a juego, denominados *zarcillos de lazo*. De hecho en este ajuar nos encontramos con dos juegos, uno de oro y diamantes, y otro de oro y esmeraldas²³. Ambos presentan botón, lazo y almendra. En ambos juegos, nos encontramos con un cuerpo superior circular con gran chatón, que remata en copete con formas en «C» de alambre superpuesto, además de un cuerpo central configurado por dos elementos que se acercan más a desarrollos vegetales con flores, de corte muy barroco, que al clásico lazo o mariposa, y, por último, un cuerpo inferior que posee forma de lágrima con chatón, terminado en el mismo tipo de «C» que coronan el cuerpo superior. Las piedras, tanto esmeraldas como diamantes, talladas en tabla se embuten engastes cerrados y alzados, convirtiéndose en un claro signo arcaizante, típico de la joyería española. Desde mediados del siglo XVIII, en España, nos encontramos este modelo recogido en los libros de exámenes, pero al parecer esta tipología compuesta de placa circular superior y cuerpo inferior en forma de gota, era más antigua en Europa, o por lo menos en Italia, donde en la segunda mitad del siglo XVII ya aparece en una pieza conservada en el Museo Poldi Pezzoli de Milán²⁴.

Aunque los dos juegos de pendientes son de gran calidad técnica y artística, el más interesante por presentar una marca en solitario, es el de oro y diamantes. Marca que es de tipo abreviado, compuesta por tres letras, una mayúscula y dos minúsculas, en la que podemos leer B^eo (Figura 6), y debe corresponder al autor, o al contraste. Una marca idéntica a ésta ha localizado la doctora Sanz en unos pendientes, también de oro y diamantes, que pertenecen al tesoro de la Virgen del Rosario de Carmona, pero que en este caso va acompañada de otra compuesta por las letras h o/e²⁵. Las letras B^eo pueden corresponder al apellido abreviado del autor, que asociamos a Bermejo. No en vano hacia mediados del siglo XVIII, fecha

21 MEJÍAS ÁLVAREZ, M. J.: « Las joyas del siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como elementos definitorios de su iconografía». *Revista Laboratorio de Arte*, n°14, en prensa.

22 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al siglo XVIII inclusive*. Sevilla, 1899. Edición de 2001. Página 143.

23 Donados por doña Francisca del Olmo, viuda de Bugallal, y doña Eulalia Bugallal Osuna, viuda de Carrión, respectivamente.

24 LANILLIER, L. Y PINI, A.M.: *Cinq siècles de joaillerie en Occident*. París, 1971, p. 94. Citado por SANZ SERRANO, M.J. en *Antiguos Dibujos...*, página 127.

25 SANZ SERRANO, M.J.: « El Tesoro de la Virgen del Rosario en la Parroquia de San Pedro de Carmona ». *III Congreso de Historia de Carmona: Carmona Moderna*. Carmona, septiembre 2001. En prensa.



FIGURA 6. *B'eo*, marca localizada en unos pendientes de oro y diamantes, y en unas manillas. Siglo XVIII.

en la que hay que datar estos pendientes, se examinan en Sevilla dos plateros de oro con este apellido: José Joaquín Bermejo, 1735, y Juan Bermejo, 1758²⁶.

Son muy interesantes también, dos juegos de dos piezas iguales cada uno, que presentan forma más o menos cuadrangular. Se trata de lo que en terminología de la época se llaman *manillas*, que son en realidad el adorno superior de una pulsera. Casi siempre se conservan en juegos de dos piezas, pues según la moda del momento debían colocarse una en cada muñeca. Normalmente, durante el último tercio del siglo XVIII, este modelo se colocaba sobre cintas negras, por eso muchas de las piezas que han llegado hasta nosotros, conservan en el reverso dos pasadores verticales para ensartar la cinta; en el siglo XIX, la cinta negra desaparece y la «manilla» que conserva prácticamente la misma estructura, se sustenta sobre un cuerpo de metal o perlas.

Las «manillas» de oro y diamantes del ajuar de la Virgen de los Dolores, donadas por doña Francisca del Olmo, viuda de Bugallal, muestran un perfil cuadrangular de estructura aérea con desarrollo de tallos vegetales acabados en flores abiertas de estética muy barroca, apartándose de la tradicional forma de lazo. En el anverso se aprecia claramente una marca que es idéntica a la de los pendientes antes analizados, compuesta por las letras *B'eo*, y relacionada con el autor (¿Bermejo?).

26 GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Opus cit.* Páginas 152 y 153.

La presencia de marcas en la joyería española parece no ser habitual, pero a medida que avanzan los estudios van apareciendo algunas con las que podemos ir configurando un catálogo de marcas de joyería. Normalmente, aparecen en solitario, ya sea la de localidad o la del autor²⁷, debido, fundamentalmente, a una razón de espacio donde colocar la impronta. De las pocas alhajas localizadas, hasta el momento, con marcas, destacan las que presentan la de la localidad de Córdoba, el conocido león rampante, siendo menos frecuentes las que muestran un conjunto de letras. De ahí que en muchas ocasiones, y apoyándose en esos ejemplos, se han asociado bastantes piezas a los talleres cordobeses. Lo cierto es que estas afirmaciones no se pueden hacer a la ligera pues los modelos circulaban por todo el territorio español como lo demuestran los distintos libros de dibujos de exámenes. A la luz de lo que aportan los estudios recientes, y en espera de próximas investigaciones, creemos que los plateros de oro cordobeses solían marcar sólo con la impronta local, mientras que los de los talleres sevillanos lo hacían con la marca personal.

Las manillas de oro y esmeraldas (21 en cada una), donadas por doña Eulalia Bugallal Osuna, viuda de Carrión, presentan un perfil cuadrangular con cuatro lazadas que se agrupan en torno a un centro, constituido éste por una roseta circular con chatón embutido en un engaste circular, elevado y sujeto en alveolos grafilados. Su estructura es aérea, realizada con fina lámina recortada y calada, con formas en «C» salpicadas de esmeraldas talladas de forma muy sencilla, en tabla, y montadas en un engaste cerrado. Estas piezas se ajustan con total claridad, aunque son más sencillas, al diseño que podemos ver con el nº 7 en el Segundo Libro de Exámenes del gremio sevillano de 1754²⁸.

Los dos *rosarios* del ajuar²⁹ que suponemos del siglo XVIII, aunque podrían ser posteriores pues el modelo se repite en la joyería popular del siglo XIX, son de oro con cuentas esféricas y pertenecen al tipo de los llamados «Pater Noster», que llevan tres medallas colgando de los tres brazos inferiores de la cruz. Las medallas levemente ovaladas, se enmarcan con una crestería de estructura aérea, a base de «C» realizadas en alambre grueso, muy frecuentes en la segunda mitad del siglo XVIII.

De todas las joyas del siglo XIX del ajuar de la Virgen, nos vamos a detener en un aderezo de oro y amatistas³⁰, compuesto de un collar, un par de pendientes, un

27 La doctora Sanz Serrano ha dado a conocer en su trabajo, anteriormente citado, *El Tesoro de la Virgen del Rosario en la parroquia de San Pedro de Carmona*, dos marcas personales inéditas, cada una de ellas estampada en una joya de lazo del siglo XVIII. Estas marcas son, en una pieza D.G, y en la otra BI y un anagrama, con las letras enlazadas, que podría leerse como TA. Anagrama que se puede relacionar con el apellido Taguada o Tamaral, pues no olvidemos que el gremio sevillano examinó como plateros de oro a Ignacio Tamaral en 1716, y a Juan de Taguada en 1757.

28 SANZ SERRANO, M.J.: *Antiguos Dibujos de la...* Página 131, figura 81.

29 Donados por doña Ana Bugallal de Cepeda, y por doña Gracia Bugallal de Barrera.

30 Donado por doña Fermina de la Haza.



FIGURA 7. Retrato de la esposa de Lorenzo Domínguez Pascual, realizado por Augusto Manuel Quesada. Siglo XIX.

broche y un par de «manillas». Piezas que corresponden al tipo de joyería fina de uso cotidiano, destinadas a lucirse durante el día y realizadas en piedras semipreciosas.

El cambio de moda en el vestido potenció determinadas tipologías como los collares, convirtiéndose en la joya preferida por las damas para adornar sus escotes³¹. Unos collares que cuando no podían ser de diamantes, se utilizaban piedras semipreciosas de gran tamaño y talladas, como la amatista. Piedra que según las revistas francesas que dictaban la moda en el primer tercio del siglo XIX, eran las más adecuadas, junto con las esmeraldas, para las mujeres casadas³². Además, de los collares, fueron joyas preferidas los brazaletes y los broches, que volvieron a ponerse de moda, junto con los pendientes.

El siglo XIX en joyería se caracteriza por una amplia secuencia de modas y tendencias, entre ellas el naturalismo, que en España triunfa a mediados del siglo. Tendencia a la que se ajusta el aderezo carmonense, donde las composiciones de pequeñas flores y de hojas apuntadas predominan, alcanzando su mayor realismo en el broche y en las piezas conservadas de los brazaletes.

El broche presenta un perfil levemente ovalado, de estructura calada con desarrollo floral y hojas lanceoladas, por la que se distribuyen cinco grandes chatones de amatistas talladas. Las dos piezas de pulseras, o «manillas», debieron ir asociadas a algún tipo de bandas de perlas o de metal. Presentan un único chatón central del que parten los estilizados motivos florales que le sirven de enmarque. Los pendientes pertenecen al tipo de botón y perilla, conformados por dos cuerpos, el inferior en libre suspensión, en forma de lágrima, y el superior ovalado, ambos enmarcados por una guirnalda de hojas apuntadas. Por último, el collar está formado por quince chatones de amatistas de distintos tamaños, e igualmente rodeados de hojas.

Este aderezo lo hemos encontrado representado en una pintura propiedad de la Hermandad de la Virgen de Gracia de Carmona (Figura 7). Se trata de un retrato de la esposa de Lorenzo Domínguez Pascual, carmonense y diputado en Cortes. Retrato que se encuentra firmado en el ángulo inferior derecho por Augusto Manuel Quesada, mediocre pintor sevillano, de estilo romántico, dedicado casi exclusivamente al retrato y a la pintura religiosa³³.

31 Véase, ARANDA HUETE, A.: «Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, Zaragoza, 1997. Páginas 5-23.

32 EVANS, J.: *History of jewellery, 1100-1870*. Londres, 1953. Página 171.

33 VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla, 1981. Páginas 86-87.

Un legado indiano en la iglesia parroquial de San Esteban de Oyarzun (Guipúzcoa)

IGNACIO MIGUÉLIZ VALCARLOS
Universidad de Navarra

INTRODUCCIÓN

En la iglesia parroquial de San Esteban de Oyarzun (Guipúzcoa) se conserva un interesante conjunto de platería neoclásica mexicana, de estilo Tolsá, que se puede datar, tanto por las características estilísticas como por las marcas que presentan, en la última década del siglo XVIII.

Estas piezas fueron regaladas por indianos nativos de la villa oyarzuarra siempre dispuestos a contribuir desde las lejanas tierras americanas a los llamamientos de ayuda solicitados por el Ayuntamiento de Oyarzun, como patrona merelega¹ de la parroquial, para cubrir las necesidades creadas en la iglesia.

En este caso, la necesidad de ayuda de la parroquia de San Esteban tiene un motivo concreto: el estallido de la Guerra de la Convención entre España y Francia, lo que, debido a la situación fronteriza de Oyarzun con respecto al país vecino, motivó que dicho pueblo fuese uno de los primeros en ser ocupados por el ejército francés, ejército que expolió los vasos sagrados así como los ornamentos

1 Barrio Olano, M. y Berasain Salvarredi, I., *Los retablos de la parroquia de San Esteban de Oiartzun*, Oiartzun, 2001, p. 68.

de la iglesia. Ante este hecho los hijos nativos de la villa residentes en Indias decidieron colaborar nuevamente con su parroquia enviando un completo ajuar litúrgico de plata a la iglesia de San Esteban, piezas que compensarían las obras perdidas durante la Guerra de la Convención, guerra que fue inicio de la desaparición de los ricos tesoros de plata de las iglesias guipuzcoanas².

Así es, durante la Guerra de la Convención, y tras una sucesión de pequeños escarceos que se desarrollaron en la frontera, se producirá la invasión de España en julio y agosto de 1794, cuando las tropas francesas penetren en Guipúzcoa asaltando, entre otras poblaciones, Oyarzun. Debido a la presencia del ejército francés en tierras guipuzcoanas, la Diputación de la provincia ordenará inmediatamente la recogida de las alhajas y piezas de plata de las iglesias en peligro en un lugar seguro. Al mismo tiempo, y debido a que el erario público se hallaba agotado por los sucesivos años de preparativos y de guerra, la Diputación de Guipúzcoa solicitó a los obispos de Pamplona y Calahorra - La Calzada, diócesis a las que pertenecían las tierras guipuzcoanas, la colaboración de las iglesias y conventos de la provincia mediante la entrega de las alhajas de plata que atesoraban, para hacer frente a los gastos de guerra; plata que fue mandada a la Casa de la Moneda de Madrid para su fundición y conversión en moneda.

Sin embargo no todos los pueblos de la provincia consiguieron poner sus pertenencias a salvo, ya que la rápida llegada del ejército invasor impidió la evacuación de los bienes eclesiásticos, siendo las iglesias saqueadas por los soldados franceses, como ocurrió no sólo en el caso de la parroquia que nos ocupa, sino también en otras como la de Tolosa o la de Villafranca de Ordizia. Así, el uno de agosto de 1794 las tropas francesas llegaron a las once de la mañana a Oyarzun, a la plaza de Elizalde, entrando en la iglesia y apoderándose de cuanto en ella había, robando los ornamentos y los vasos sagrados que en ella quedaban, esparciendo las reliquias por el suelo³.

«...por causa de haberse apoderado los franceses en la ultima guerra de la plata labrada que habia en ella quedo sin aquellas alajas para su uso y ornato en las festividades...»⁴

Sin embargo no era esta la primera vez que el Valle de Oyarzun se vio en la tesitura de ser invadido por el ejército francés, con peligro de ver su iglesia parroquial saqueada. Así, entre otras ocasiones, ante los rumores que circularon en mayo de

2 Miguélez Valcarlos, I., «Pérdida de los ajuares de plata por parte de las iglesias guipuzcoanas durante las francesadas», en *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 21, San Sebastián, 2002, pp. 293-302.

3 Lecuona, M., *Del Oyarzun antiguo*, San Sebastián, 1959, p. 217.

4 Archivo Municipal de Oyarzun (AMO). Libro de Actas del Ayuntamiento, 1796 (s/f). Carta de Pedro Antonio de Zuloaga al vicario de la parroquia de San Esteban de Oyarzun, 24-XI-1796.

1680 de una invasión francesa, se decidió sacar el ajuar de plata de la parroquia y ponerlo a salvo en el caserío Retegui⁵.

De esta forma, y debido a la desaparición de las piezas de plata de la parroquia de Oyarzun, las familias oyarzuarras residentes en tierras mexicanas, que siempre habían sido solícitas con las necesidades y peticiones de ayuda tanto de la parroquia como del valle, conocedoras de la desgracia sufrida por su iglesia nativa, decidieron de motu propio enviar desde México un completo ajuar litúrgico para su uso en la parroquia. Decisión que lleno de satisfacción al vicario de la parroquia.

«...siempre me he lisonjeado de que ningún pueblo del Mundo es capaz de disputarme la gloria de producir los Hijos mas Católicos, Nobles, leales, generosos y Amantes de su solar natibo por las reputadas y notorias pruebas que han dado de ello en todos tiempos...»⁶

ENCARGO Y ENVÍO DEL AJUAR ARGENTEIO A OYARZÚN

Como ya hemos visto, el regalo de estas piezas de plata a la iglesia se debe a indios nativos de Oyarzun, que emigrados a México se habían enriquecido, y que conocedores de la pérdida que había sufrido la iglesia de su pueblo natal decidieron hacer donación de un completo ajuar de plata para compensar la expoliada por el ejército francés durante la Guerra de la Convención.

El enriquecimiento en tierras americanas era algo a lo que todo emigrante aspiraba, bien mediante los negocios o bien mediante el desarrollo de brillantes carreras, tanto políticas como militares. Este enriquecimiento se veía reflejado en el envío, por parte de estas personas, de un serie de legados a las parroquias de sus pueblos de origen, así como a santuarios de su devoción, envíos que se producen ya desde el siglo XVI y que ha legado a las iglesias españolas una rica colección de obras de arte americano. Los templos guipuzcoanos no fueron ajenos a esta corriente de donaciones de obras de arte por parte de emigrantes enriquecidos en América. Así, aparte del legado a la parroquia de Oyarzun que nos ocupa, nos encontramos en las iglesias de la provincia con numerosas piezas de platería americana, como el cáliz y las vinajeras de la parroquia de San Martín de Tours de Amasa-Billabona, hoy en el Museo Diocesano de San Sebastián⁷, procedentes de Guatemala; o el juego de tres cálices, custodia y palmatorias de la iglesia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón⁸, de procedencia mexicana, al igual que el legado oyarzuarra.

5 Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (AHDSS). Oyarzun. Libro de Cuentas de Fábrica 1654-1706, Fol. 30 vto.

6 AMO. Libro de Actas del Ayuntamiento, 1796 (s/f). Carta del vicario de la parroquia de San Esteban de Oyarzun a Juan Bautista de Fagoaga, 18-XI-1796.

7 Miguéliz Valcarlos, I., *Plata y plateros en el Museo Diocesano de San Sebastián*, en prensa.

8 Miguéliz Valcarlos, I., «Platería mexicana en la parroquia de San Juan Bautista de Arrasate-Mondragón», en *Actas del XIII Congreso del CEHA*, Granada. 2002, pp. 861-868.

Tal y como hemos dicho el expolio de la parroquia durante la Guerra de la Convención movió en 1796 a los oyarzuarras residentes en México a enviar un completo juego de piezas de plata, sufragadas mediante suscripción popular, para el servicio del culto de su parroquia natal, sin que la parroquia lo hubiese solicitado previamente⁹. El promotor de este envío fue Pedro Joaquín de Miquelájauregui, quien pidió a otro ilustre oyarzuarra, Juan Bautista de Fagoaga, ocuparse de recoger el dinero de las donaciones, encargar la realización de las piezas a un platero y disponer su envío a España. Nada sabemos de Miquelájauregui, salvo que no pertenece a una de las familias señeras de Oyarzun, y que probablemente no residía en Ciudad de México, ya que al pedir a Juan Bautista de Fagoaga que se haga cargo de todo lo referente a las piezas que se prevé regalar a la iglesia, alude a la maestría de los plateros de la capital, lo que nos hace suponer su residencia fuera de ella.

Noticioso Dⁿ Pedro Joaquin de Miquelajauregui de que a resulta de la ultima imbasion de los Franceses, ha quedado esa Santa Iglesia Parroquial enteramente exhausta de Paramentos y Adornos propios al culto divino, conducido y lleno de sentimientos de Religión y filial amor, ha prometido entre sus compatriotas una contribución, destinando lo que se recolectase para tan recomendable objeto, y contándome como debía en el numero de los hijos de VS no solo me comunico el pensam^{to} de la contribución a que por mi parte accedi gustoso, sino que tambien me pidio tomase a mi cargo las diligencias de recibir lo que remitiesen los donantes y con arreglo a su importe mandar labrar las piezas que me pareciesen mas propias para el efecto, mediante a residir en esta ciudad los mejores maestros del reino en punto a Platería¹⁰.

Una vez aceptado el encargo, Juan Bautista de Fagoaga, mediante carta fechada el 10 de agosto de 1796, se pone en contacto con el vicario de San Esteban de Oyarzun para hacerle participe del regalo que se está preparando para su parroquia, señalándole como ya se ha dispuesto la realización de las piezas y poniéndose a su disposición por si entiende que las piezas encargadas, cuya lista le envía, no son las más adecuadas, así como para disponer cualquier cosa que señalase.

Juan Bautista de Fagoaga también nos indica como se ha preferido encargar un completo juego de piezas para el culto a encargar solamente unas pocas de mayor riqueza, aludiendo a que debido al total expolio de la iglesia por los franceses si se hubiesen encargado pocas piezas pero más ricas, en el momento de celebrar los

9 AMO. Libro de Actas del Ayuntamiento, 1796 (s/f). Carta de Juan Bautista de Fagoaga al vicario de la parroquia de San Esteban de Oyarzun. 10-VIII-1796.

10 Íbidem.

oficios éstas se verían sin acompañamiento, por lo que se prefirió encargarlas más sobrias pero suficientes para desarrollar todos los actos del culto.

«...me ha mobido a proceder con alguna economia en lo que se esta fabricando y ya al concluir para dirigirlo a VS en primera ocasión, por haver estimado mas conducente en surgimiento de lo necesario que emplear la colecta en algunas piezas de mayor valor que no estuviesen acompañadas correspondientemente quando se hiciese uso de ellas¹¹».

Ante la llegada de las piezas, el vicario de la parroquial se pone en contacto con dos ilustres oyarzuarras residentes en la Corte, Miguel de Mendinueta y Pedro Antonio de Zuloaga, Conde de Torrealta¹², a quien advierte que se pondrá en contacto con él el agente de la parroquia en Madrid, Gregorio de Labiano, para que utilicen sus influencias para conseguir del Rey la suspensión del pago de los derechos reales al paso de los cajones con la plata labrada por la aduana, algo que ya le había indicado Fagoaga en su carta del 10 de agosto. La solicitud para que el rey exima a la parroquia del pago de los derechos reales se pide en atención a que la iglesia se encuentra en la miseria debido a los gastos que tuvo que soportar en la reciente guerra contra los franceses. El pago de los derechos reales en la aduana no es asunto baladí, ya que la suma a pagar es elevada, como podemos ver por el legado de Don Manuel de Retegui, residente en Baños de Santa Cruz (Cádiz), quien remitió en junio de 1796 mil pesos para socorro de la parroquia, que una vez pagados los derechos y pasados a moneda se quedaron en 5.600 reales, y que se emplearon en diferentes arreglos de la fábrica de la iglesia y de la casa de la serora¹³.

Queda establecido que la plata se remitirá a Cádiz, a Javier Ignacio de Amenabar¹⁴, desde donde tendrá que ser trasladada a Oyarzun. Durante los meses de mayo, junio y julio de 1797, se suceden las cartas entre el valle y Gregorio de Labiano¹⁵ referentes a la organización del envío de los cajones con la plata hasta Oyarzun en el momento de su llegada a Cádiz. Labiano comunica al valle la concesión de la dispensa real del pago de derechos reales, pidiendo se concrete el puerto a donde ha de llegar la plata, siendo preferible el de San Sebastián. Sin embargo el valle responde que la ruta elegida es la de Madrid.

11 Íbidem.

12 A.M.O. Libro de Actas del Ayuntamiento, 1796 (s/f). Cartas del vicario de la parroquia de San Esteban de Oyarzun a Miguel de Mendinueta y a Pedro Antonio de Zuloaga, 18-XI-1796.

13 Lecuona, M., Opus cit., p. 265.

14 AMO. Libro de Actas del Ayuntamiento, 1796 (s/f), Carta de Juan Bautista de Fagoaga al vicario de la parroquia de San Esteban de Oyarzun, 10-VIII-1796.

15 AMO. Libro de Actas del Ayuntamiento, 1797, (s/f), Cartas de Gregorio de Labiano al vicario de la parroquia de San Esteban de Oyarzun, y Cartas del vicario de la parroquia de San Esteban de Oyarzun a Gregorio de Labiano, mayo, junio y julio de 1797.

También se pondrá en contacto con el valle Javier Ignacio de Amenabar¹⁶, comunicando que el administrador de la aduana no tiene noticia de la concesión por parte del rey de la condonación del pago de los derechos reales. Se menciona en la correspondencia el bloqueo impuesto por los ingleses en México, lo que ha dificultado las comunicaciones con España, por lo que el envío de la plata a la Península sufre un retraso.

Las últimas noticias que tenemos del envío del legado se corresponde con una carta de Gregorio de Labiano¹⁷ al valle en al que alude al peligro del envío de los cajones debido al bloqueo inglés de México, por lo que dice es preferible no tener prisa en el envío de la plata. Tras esta correspondencia cruzada ninguna noticia más se tiene acerca de la arribada de los cajones con la plata a Cádiz y de su posterior envío a Oyarzun, envío del que sin embargo no podemos dudar debido a la presencia de la plata en la parroquia.

Como podemos ver, quien se va a encargar de la recogida, encargó y envió a España de estas piezas va a ser Juan Bautista de Fagoaga (1727-1804), perteneciente a una de las familias más ilustres de Oyarzun. Nacido en México, hijo de Francisco Fagoaga y Josefa Arozqueta, era el más pequeño de nueve hermanos. Hacia 1760 vendrá a España, estableciéndose en Rentería, donde se casó con María Manuela Leyzaur, miembro de una rica familia de San Sebastián, con quien tuvo siete hijos. Ostentó diversos cargos en el valle, como el de alcalde de Rentería en 1765, así como el de Diputado por Rentería en varias ocasiones. Juan Bautista Fagoaga regresó a México con su familia en 1772, aunque como podemos comprobar, su relación con el valle no se perdió¹⁸.

Sin embargo no fue esta la única ocasión en la que los indios mexicanos acudieron al socorro de su parroquia natal, ya que conocemos las aportaciones tanto metálicas como en piezas, efectuadas en otros momentos de la historia. Así, en 1674, debido a la necesidad de efectuar obras en la iglesia, y ante los escasos recursos económicos disponibles, se solicitó la ayuda de los oyarzuarras residentes al otro lado del Atlántico. De este modo las diferentes familias establecidas en Indias, como los Aldaco, Fagoaga, Zuloaga, etc, respondieron con el envío de cantidades en metálico, así como de regalos, a su iglesia natal. Del mismo modo Manuel de Aldaco, que fue uno de los fundadores del Colegio de Vizcaínas de México en 1732, envió cantidades en metálico así como el cuadro de la Virgen de Guadalupe, obra de José Paez, que remata uno de los retablos¹⁹. Así mismo en el inventario de Alhajas y ornamentos de la iglesia, realizado en 1782, se especifica

16 AMO. Libro de Actas del Ayuntamiento, 1797 (s/f), Carta de Javier Ignacio de Amenabar al vicario de la parroquia de San Esteban de Oyarzun, 26-VIII-1796.

17 AMO. Libro de Actas del Ayuntamiento de Oyarzun, 1797 (s/f), Carta de Gregorio de Labiano al vicario de la parroquia de San Esteban de Oyarzun, 6-XI-1797.

18 Pescador, J.J., *Familias y fortunas del Oiartzun Antiguo. Microhistoria y Genealogía, siglos XVI-XVIII*, Oyarzun, 1995, p. 117.

19 Barrio Olano, M. y Berasain Salvarredi, I., *Opus cit*, p. 156.

como Manuel de Aldaco también había regalado a la parroquia cuatro hacheros y dos ciriales, todos con sus pedestales, de plata²⁰.

Pero no solo arribará a Oyarzun plata religiosa como regalo de los indianos oyarzuarras a la iglesia del valle, sino que los mismos indianos enviarán dinero y alhajas a sus familias, bien como regalos o bien como parte de sus mandas testamentarias, como podemos ver por el testamento de Juan Ignacio de Arranechea, quien en 1824 legará a sus hermanas diversas piezas de plata²¹.

LAS PIEZAS

Nos encontramos ante un elegante conjunto de obras de plata formado por un copón, dos cálices, una Custodia y un acetre, piezas restantes del conjunto enviado desde tierras mexicanas por los indianos nativos de Oyarzun, representados por Juan Bautista de Fagoaga, y que como ya hemos dicho fueron adquiridas mediante suscripción popular para paliar el expolio que había sufrido la parroquia de Oyarzun a manos de las tropas francesas.

Tal y como Juan Bautista de Fagoaga escribe al vicario de Oyarzun, el conjunto comprendía las siguientes piezas:

Nota de las piezas de plata que se estan fabricando para remitir al M. N y L. Valle de Oyarzun.

- « 2 copones.
- « 1 Custodia.
- « 6 Calices blancos con las copas doradas en su interior.
- « 1 dcho dorado.
- « 1 Yncensario.
- « 1 Nabeta.
- « 1 Acetre con su Ysopo.
- « 2 Platos de Vinageras.
- « 2 Ciriales.
- « 1 Cruz Manga.
- « 6 Blandoncillos.
- « 2 Atriles y 1 Palabrero²².

Asimismo en la carta explica como se ha preferido encargar un completo conjunto de piezas, aunque estas resulten muy sobrias, a encargar pocas piezas

20 A.M.O. Relaciones del Ayuntamiento con las autoridades eclesiásticas. Acta de entrega de las Alhajas de la iglesia. 1782.

21 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Pleitos civiles. Escribanía Quevedo. Procesos Olvidados. C.321/2.

22 A.M.O. Libro de Actas del Ayuntamiento, 1796 (S/f), Carta de Juan Bautista de Fagoaga al vicario de la parroquia de San Esteban de Oyarzun. 10-VIII-1796.

pero de mayor riqueza, en base a que al haber perdido la iglesia su ajuar de plata las piezas ricas no habrían tenido un acompañamiento digno durante su utilización.

Son piezas neoclásicas, de estilo Tolsá, así denominado debido a la influencia del artista valenciano Manuel Tolsá en las artes mexicanas de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Presentan una estructura arquitectónica interrumpida por una ligera decoración a base de estilizadas hojas de palma y de gallones cóncavos, de gran elegancia, que no llega a romper la silueta de las piezas, supeditándose a la estructura de las piezas, respetando el juego de volúmenes. Tres de las piezas, el acetre y los cálices, están realizadas en plata en su color, mientras que las otras dos, el copón y la custodia, están realizadas en plata dorada.

Las Marcas

Tal y como es habitual en las piezas salidas de talleres mexicanos, las obras aquí estudiadas ostentan la cuádruple marca mexicana: de autor, Alejandro Antonio de Cañas, de marcador, Antonio Forcada y La Plaza, de localidad, México, y marca fiscal de México, en este caso el Águila²³. El autor de estas piezas es el platero Alejandro Antonio de Cañas, platero nacido en Acapulco en 1755, y que obtuvo el grado de maestro platero, lo que le facultaba para abrir tienda, el 27 de septiembre de 1786. En 1794 fue elegido veedor, siendo reelegido en 1804, teniendo referencias suyas hasta 1831²⁴. Su marca consiste en un punzón con su apellido en mayúsculas (Fig. 1), tal y como figura en el acetre, el copón, la custodia y uno de los cálices, faltando sin embargo en el otro.

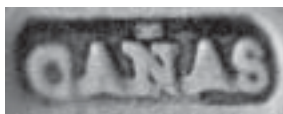


FIG. 1. Marca del platero Alejandro de Cañas.

Actúa como marcador en estas piezas el platero Antonio Forcada y La Plaza, platero activo en México a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, que ejerció el cargo de marcador mayor entre 1791 y 1818, y cuya marca aparece en numerosas piezas conservadas tanto en México como en España.

En las piezas conservadas en la parroquia de Oyarzun nos encontramos con la particularidad de que ostentan tres variantes de la marca de dicho artífice, incluyendo incluso la presencia de dos marcas diferentes en la misma pieza, como es el caso de la custodia. La primera de las variantes es la marca más conocida del

23 Fernández, A., Munoa, R. y Rabasco, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1985, pp. 506-507.

24 Anderson, L., *The art of the silversmith in Mexico. 1519-1936*, New York, 1975, p. 234.

platero, compuesta por la abreviatura de su apellido en letras mayúsculas, FCDA(FIG. 2), y que está punzonada en el copón, el cáliz y la custodia.

Una segunda variante menos conocida de la marca de este platero es la compuesta por su apellido en letras mayúsculas y dispuesto en dos líneas, FOR/CADA(FIG. 3), que nos encontramos en la custodia. Y por último, la marca menos común y que no hemos visto en ninguna otra pieza conocida, es la compuesta por su apellido completo en letras mayúsculas, FORCADA(FIG. 4), que se halla en el acetre, siendo esta obra de la parroquia de Oyarzun la única pieza que conocemos con esta marca.

La presencia de tres marcas diferentes del mismo artífice en un conjunto de piezas que, gracias a las documentación, sabemos que se realizó al mismo tiempo constituye un caso extraño, al que de momento, no podemos dar explicación alguna. La probabilidad de que Forcada actuase en unas piezas como marcador y en otras como autor queda desechada, ya que, excepto uno de los cálices, las piezas presentan marca de autor, la de Alejandro Cañas, del que sabemos que no ejerció el cargo de marcador. Así mismo el hecho de que la custodia presente, además del punzón de Alejandro Cañas, dos marcas diferentes del propio Forcada nos hace desear la idea de que Forcada actuase en unas piezas como marcador y en otras como autor. La presencia de estas dos variantes de su marca en una misma pieza, nos hace pensar en la utilización en estos momentos por parte de Forcada de tres variantes diferentes de su marca indistintamente.



FIG. 2. *FCDA. Primera variante de la marca de Antonio Forcada.*



FIG. 3. *FOR/CADA. Segunda variante de la marca de Antonio Forcada.*



FIG. 4. *FORCADA. Tercera variante de la marca de Antonio Forcada.*

La misma variedad que vemos en el punzón de marcador de Antonio Forcada nos lo vamos a encontrar en la marca de localidad, que se corresponde con la de México virreinal, ya que como hemos visto en la documentación las obras se encargaron en 1796, cuando México no había alcanzado todavía la independencia. Como ocurre con el resto de las marcas, excepto la del artífice Alejandro Antonio

de Cañas, nos encontramos con dos variantes de esta marca, diferenciándose por el diseño de la corona, que bien puede ser real (Fig. 5a), como es el caso de las punzonadas en el acetre y el copón, o bien imperial (Fig. 5b), como las que aparecen en los cálices y la custodia.



FIGS. 5A Y 5B. *M coronadas. Marcas de México.*

Por último nos encontramos con la marca de impuesto fiscal, de la que se nos presentan, en las piezas conservadas en Oyarzun, dos variantes. Por un lado vamos a ver el Águila de alas explayadas (Fig. 6a), que se encuentra punzonada en el acetre, los cálices y la custodia, y por otra parte, este mismo Águila sobrevolando un nopal (Fig. 6b), árbol emblemático mexicano, y que nos encontramos en el copón y la custodia. Como podemos ver, al igual que ocurría con el punzón de marcador, y nuevamente en la custodia, nos encontramos con ambas variantes de la marca en la misma pieza.



FIGS. 6A Y 6B. *Águila de alas explayadas y Águila sobrevolando un nopal. Marca de Impuesto Fiscal de México.*

Así podemos ver como a pesar de ser un juego que se realizó al mismo tiempo, tal y como nos lo confirma la documentación, las variantes de las marcas de localidad, impuesto fiscal y marcador varían no solo de una a otra pieza, sino incluso dentro de una misma pieza, como podemos ver en la custodia, sin tener una correlación entre ellas, que pudiesen indicarnos una diferencia temporal, aunque fuese mínima, en la realización de las piezas, y que pudiesen explicar la diferencia en las marcas.

Acetre

El acetre (Lám. 1) es una pieza de plata en su color de grandes dimensiones, para lo que es habitual en esta tipología de obras, con unas medidas de 34 cms. de alto por 14,5 cms. de ancho en la base y 26,5 cms. de ancho en la boca. Presenta las marcas de autor Cañas, la tercera variante de la marca del marcador, Antonio Forcada y de localidad México, con corona real, así como del impuesto fiscal de



LÁMINA 1. *Acetre.*

México, un Águila de alas explayadas. Carece de inscripciones y su estado de conservación es bueno. Estructuralmente el acetre está compuesto por una base circular, con un doble zócalo recto sobre el que se asienta un cuerpo acampanado con decoración de hojas de palma, radiales a un segundo cuerpo troncocónico invertido. El caldero es tripartito, de fondo semiesférico con decoración de hojas de palma superpuestas, separada mediante un moldura recta decorada con una cenefa de ochos, de la parte central, troncocónica alabeada con decoración de gallones cóncavos, y boca convexa y lobulada. En el borde de la boca se asienta el asa, de formas geométricas que en la parte central presenta un doble balaustre entre volutas vegetales.

Estilísticamente nos encontramos ante una pieza de estilizadas formas, en la que predomina lo arquitectónico frente a lo decorativo, que se subordina a él, sin romper los juegos de volúmenes y la geometría de las formas. La decoración se limita en la parte inferior a las hojas de palma y ochos, y en la parte superior a los gallones tanto cóncavos como convexos, lo que da a la pieza una gran elegancia.

Tal y como ya hemos dicho, gracias a la documentación su datación no presenta problemas, fechándose en 1796. Datación que viene confirmada por las marcas que presenta, y que como anteriormente hemos visto se corresponden con la de México virreinal, una M timbrada por corona real (Fig. 5a), marca fiscal de México, un águila de alas explayadas (Fig. 6a), con la del platero Alejandro Cañas (Fig. 1) y la tercera variante del punzón del marcador Antonio Forcada (Fig. 4), siendo esta pieza la única que conocemos con esta variante de la marca. En el Museo Franz Mayer de México se conserva un acetre muy similar al aquí estudiado, aunque de realización más tardía, ya que se fecha entre 1819 y 1823²⁵.

Cáliz

Según lo visto en la carta enviada por Fagoaga al vicario de Oyarzun, se había mandado realizar siete cálices, seis de ellos de plata en su color y un séptimo de plata dorada, probablemente para las ceremonias más importantes. De estos siete cálices no restan sino dos (Lám. 2), ambos de plata en su color, con la copa dorada en su interior. Se trata de unas piezas con unas dimensiones de 23,5 cms. de alto por 14 cms. de ancho en la base y 7,5 cms. de ancho en la copa, que presentan un buen estado de conservación.

Nos encontramos con dos cálices iguales, que estructuralmente se articulan a partir de una alta base circular tripartita de cuerpos decrecientes, formada por un zócalo recto seguido de un cuerpo convexo con hojas de palma, sobre el que se asienta un zócalo con óvalos y cuerpo alabeado con gallones cóncavos. Presenta un astil abalaustado, de nudo en forma de jarrón con hojas de palma en la parte

25 Esteras Martín, C., *La platería del Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI-XIX*, México, 1992, pp. 306-307.



LÁMINA 2. *Cáliz.*

inferior, y un cuerpo convexo con hojas de palma sobre un anillo sogueado en la parte superior, rematado por un cuello cóncavo seguido de un toro. Copa acampanada con subcopa cilíndrica con cenefa de óvalos y hojas de palma en la rosa.

Se trata de una piezas de estilizadas proporciones, con una cuidada decoración a base de hojas de palma, óvalos y gallones cóncavos que se reparten por las diferentes estructuras que componen la obra, sin interferir en la geometría de los volúmenes, que sigue los modelos impuestos por Manuel Tolsá. Presentan diferentes marcas a las vistas en el acetre, siendo la única común la del autor, Alejandro Cañas, que sin embargo falta en uno de los cálices. El punzón de marcador se corresponde con la primera variante de la marca, la más conocida, de Antonio Forcada (Fig. 2), la de localidad con la segunda variante de la marca de México que hemos visto, la M con la corona imperial (Fig. 5b), y la marca fiscal con la primera variante, el águila de alas explayadas (Fig. 6a).

Copón

Entre las piezas enviadas por Juan Bautista de Fagoaga se contaban también dos copones, de los que solamente uno ha llegado hasta nuestros días. Se trata de un copón de plata sobredorada (Lám. 3) de grandes dimensiones, con 41 cms. de alto por 18,5 cms. de ancho en la base y 9 cms. de ancho en la boca, presentando un buen estado de conservación.

Nos encontramos ante un copón de base circular de cuerpos decrecientes, articulados mediante un juego de superficies rectas, cóncavas y convexas, que dan paso a un cuerpo acucharado con decoración de hojas de cardo radiales al astil. Un anillo vegetal hace las veces de gollete, sobre el que se asienta el astil formado por un nudo cilíndrico con decoración de gallones cóncavos y guirnaldas, enmarcado por dos cuellos cóncavos, el inferior gallonado. Un toro vegetal da paso a la copa, acampanada de boca recta que diferencia subcopa bulbosa calada con hojas de palma. Sobrecopa acampanada decorada mediante cintas y guirnaldas florales, y con hojas de palma radiales a la cruz sobre el orbe que remata la pieza. Al interior la copa presenta un tapa plana con una granada como tirador.

Al igual que ocurre con el cáliz se trata de una estilizada pieza de elegantes proporciones, en la que prima lo arquitectónico sobre lo decorativo, esto último dispuesto en la parte central de la pieza y en la sobrecopa, logrando una contraposición de superficies decoradas y lisas de gran belleza.

Presenta al igual que el resto de piezas la cuádruple marca mexicana, la del platero Alejandro Cañas, la primera variante del punzón del marcador Antonio Forcada (Fig.2), la segunda variante de la marca de México de las dos que nos encontramos en estas piezas (Fig. 5b) y la primera de las variantes del punzón de impuesto fiscal, el águila de alas explayadas (Fig.6a).



LÁMINA 3. *Copón.*

Custodia

La última de las piezas regaladas por los indios oyarzuarras que todavía se conservan en la parroquia de San Esteban es una elegante custodia de plata sobredorada (Lám. 4), y que es, junto al copón, la única de las piezas conservadas que no está realizada en plata en su color. Dicho obra presenta unas dimensiones de 79 cms. de alto por 30 cms. de ancho en la base y 30 cms. de ancho en el ostensorio; y al igual que el resto de las piezas se halla en buen estado de conservación.

Se trata de una custodia de base circular de cuerpos decrecientes, con una pestaña plana sobre la que se asienta un zócalo recto, seguido de un cuerpo convexo con decoración de hojas de palma y un cuerpo acucharado con estrías cóncavas y hojas de acanto radiales al astil. Éste presenta un primer cuerpo troncocónico de perfil alabeado con gallones cóncavos y guirnalda, seguido de un nudo cilíndrico perfilado por medio de estrías biseladas y guirnalda floral, sobre el que se asienta un cuerpo estriado y un toro con cenefa de ochos ovalados, separados por un cuello cóncavo, que sirven de base al ostensorio. Culmina la pieza un grueso viril convexo enmarcado por una gloria de nubes, apoyada sobre un cuerpo formado por nubes y racimos de vid, y una ráfaga de rayos biselados y calados, de apariencia ovalada, con una cruz de brazos calados en el remate. La custodia presenta los mismos elementos decorativos que las piezas anteriores, a base de hojas de palma, hojas de acanto, gallones y guirnalda, que se supeditan a la estructura arquitectónica de la pieza, creando un rico contraste entre las superficies lisas y las decoradas. Así mismo el ostensorio, de carácter ovalado, mediante el calado de los rayos presenta un elegante juego de luces y sombras, lo que proporciona a la pieza gran riqueza visual.

Al igual que el resto de las piezas que componen el conjunto presenta la cuádruple marca mexicana, sin embargo, y a diferencia del resto de las piezas, vamos a encontrarnos con la salvedad de que dos de las marcas, concretamente la de marcador y la de impuesto fiscal se van a presentar en dos variantes diferentes. Así es, el punzón de marcador, de Antonio Forcada, se nos presenta en dos de las variantes que hemos visto, por una parte en la base nos encontramos la segunda variante de su marca (Fig. 3), y por otra parte en el vástago que une el ostensorio con el viril la primera variante de la misma (Fig. 2). Ignoramos a que se debe el hecho de que aparezcan dos variantes de la marca de un autor en una misma pieza, pudiendo deberse a que todavía Antonio Forcada no había establecido de manera definitiva su marca. Hay que señalar como, al igual que la tercera de las variantes estampada en el acetre, esta segunda de las variantes aparece punzonada en pocas piezas, entre ellas un acetre en la parroquia de Uztárroz, Navarra²⁶, y una bandeja,

26 Heredia Moreno, M.C., Orbe Sivatte, M. de, y Orbe Sivatte, A. de, *Arte hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992, p. 124.



LÁMINA 4. *Custodia.*

una escribanía y una pieza desconocida, todas ellas de colecciones privadas, citadas en la Enciclopedia de la plata española y virreinal americana²⁷.

De la misma forma, la marca de impuesto fiscal se encuentra punzonada en las dos variantes de esta marca que hemos visto, por un lado el Águila con las alas explayadas (Fig. 6a), en el vástago que une el ostensorio con el viril, y por otro el mismo Águila sobrevolando un nopal (Fig. 6b), en la base de la custodia. Las otras dos marcas presentes son las del artífice platero, Alejandro Cañas, y la marca de localidad, que se corresponde con la segunda de las variantes que hemos visto (Fig. 5b).

27 Fernández, A., Munoa, R. y Rabasco, J., *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, 1992, p. 210.

La platería en el ámbito doméstico murciano (1700-1725)

JAVIER NADAL INIESTA

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio tiene por principal objetivo poner de manifiesto el valor del arte doméstico, específicamente en la Murcia del primer cuarto del siglo XVIII. Para ello se analizará en particular la platería de ese tiempo y su significación en los ajuares¹, basándose tal investigación, sobre todo, en los datos que suministran los documentos de los Protocolos Notariales, como los testamentos², codicilos, dotes nupciales y sus particiones e inventarios. Los documentos de esta naturaleza proporcionan tal cúmulo de información que constituyen una de las bases más importantes a la hora de afrontar una investigación, ya sea sobre Historia o sobre Historia del Arte³. Dichos testimonios escritos, a pesar de no ser destinados en su

1 Trabajo semejantes ya han sido realizados, como los de M.J. SANZ y M.T. DABRIO, «Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII». Archivo Hispalense, 1974; M.C. HEREDIA MORENO, «Alhajas, plata y pintura en un inventario *post mortem* del siglo XVIII» *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991.

2 La significación de estos ha sido resaltada por los estudios de A. PEÑAFIEL RAMÓN, *Testamento y buena muerte*. Murcia, 1987, p. 46 y M. MUÑOZ BARBERÁN, «Testamentos», *Áreas*, números 3-4. Murcia, 1987.

3 La profesora A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE en su artículo «Nuevas vías de investigación en la historia de la platería española: La importancia social de la plata civil en la España del S. XVI», *Estudios de Platería*. Murcia, 2001, pp. 131-147, indica cuales son las fuentes a seguir para estudiar la platería civil.

origen a recopilar datos artísticos, se han revelado como una fuente riquísima para la aproximación a épocas tan importantes dentro de la historia de Murcia como fue el siglo XVIII. En ellos se encuentran toda una serie de listados, donde se recogen las pertenencias de las personas que vivieron o murieron en estos años. Así, se conocen sus pinturas, esculturas, ropas, muebles, utensilios de cocina y, por su puesto, la platería. Esto permite forjarnos una visión de la realidad del momento, que de otra manera sería difícil de alcanzar.

La platería y sus diferentes obras representan, ciertamente uno de los capítulos fundamentales de los citados documentos notariales, a través de los cuales se percibe la importancia que dichas piezas tuvieron en el mundo doméstico del Setecientos sobresaliendo no sólo por su número sino también por su elevada tasación, signo de su valor y arte, aunque asimismo destaca la variedad de objetos. Por todo ello, resulta conveniente abordar su estudio considerando sus tipologías, funciones, aspectos materiales y artísticos, además de su origen, sin olvidar tampoco su significación económica y social.

2. TIPOLOGÍA Y FUNCIÓN

Según lo señalado, se registra una gran cantidad de piezas de platería para infinidad de funciones domésticas, religiosas, higiénicas o exclusivamente decorativas. En los documentos investigados entre los años 1700 y 1725 se recogen hasta 9136 piezas de multitud de tamaños, valores, utilidades... Estas obras hay que distribuirlas por su función en seis grandes grupos que, a su vez, contienen otros conjuntos menos numerosos. Así, se distinguirá entre accesorios de mesa o cocina, iluminación, objetos religiosos, objetos para el trabajo doméstico o profesional, objetos personales y objetos decorativos o musicales. A todo ello se deben sumar 528 piezas, que se dan sin especificar su tipología, ya que son definidas como piezas de plata solamente.

AJUAR DE MESA Y COCINA

Accesorios de mesa

Este grupo es, sin lugar a dudas, el más numeroso con un total de 6345 piezas catalogadas, dado que la mesa era uno de los lugares más importante a la hora de demostrar el poder social de los propietarios y a esto se le une que son piezas de pequeño y mediano tamaño, muy propicias para la elaboración de obras de platería. El ajuar de mesa se puede dividir en elementos para servir la comida, para servir la bebida y útiles para su consumo.

En lo referente a la comida, las piezas más numerosas son los platos (655) de diferentes tamaños, pesos, utilidades, valores y diseños. Se pueden encontrar platos de postre, polleros, soperos, despabiladeros... siguen por su relevante número

las salvillas (320), platos pequeños para colocarse bajo recipientes que contienen líquidos, como las bandejas (276), que igualmente compone un grupo bien nutrido. A ellos hay que unir flamenquillas (5), plato mediano para servir fruta, y las confiteras (2).

En las piezas utilizadas para servir líquidos, el vaso es el modelo más utilizado con 311 ejemplos. También eran muy comunes en las mesas murcianas de este siglo las tembladeras (63) y los bernegales (45), vaso alargado y no muy alto para beber vino o agua. A ellos se les unen las tazas (216) y los jarros (116), que ciertamente destacan por su número. El grupo se completa con jícara (17), copas (7) y búcaros (2).

Las cucharas, sin lugar a dudas, son las más abundantes dentro de la cubertería de la mesa con 2430 piezas, llamando la atención en tan amplio repertorio los distintos tamaños según su utilidad. El cubierto se completa con tenedores (1183) y cuchillos (113), cuyo número queda claramente desproporcionado respecto a las demás piezas de cubertería quedando muy por debajo de las demás; quizá por utilizarse cuchillos de otro material. También hay varios cucharones para servir los alimentos.

Igualmente, forman parte de este ajuar los recipientes donde se sirven los diferentes productos para aliñar la comida como saleros (274), pimenteros (160), azucareros (103) y vinagreras (20). Estas piezas suelen ir formando grupo, lo que se conoce como taller (17). Estos talleres no siempre eran enteramente de plata, ya que a veces su uso se reduce únicamente al pie. Algunas de estas piezas del ajuar de mesa pueden pertenecer a un conjunto que recibe el nombre de aderezo (1) y está compuesto por los cubiertos, un vaso y un plato.

Accesorios de cocina

Íntimamente unidos a los accesorios de mesa están los útiles de cocina para la preparación de la comida. Aquí destacan los platos para despabilar aves con 30 piezas. Del mismo modo se encuentran las herramientas para la elaboración de los alimentos como la olla (1), la caldera (1) o la caldereta (1) y utensilios para el almacenamiento de viandas como hueveras (11) y fresqueras (10). También se encuentran en la cocina cuchillas (3), desalinos (2) y espumaderas (1).

ILUMINACIÓN

Una parte importantísima para hacer acogedora una casa en esta época fue la iluminación de la misma y esto queda de manifiesto con las 417 obras catalogadas. Estos elementos luminosos no estuvieron exentos de ser elaborados en plata para la mayor ostentación de las casas más ricas. La pieza más utilizada para iluminar es el candelero y por ello no es de extrañar que sea precisamente la más abundante dentro de este grupo con 206 ejemplos. Al igual que el candelero sirve para

iluminar estancias, la bugía se utilizaba para transportar la luz de una a otra habitación, función que también determina un buen número de piezas (150). El velón (31), el portavelario (10), el cortavelario (1), el velario (1) y el candil (1) a penas si tiene significación.

Las estancias de las casas más lujosas cuentan con lámparas (9) y arañas (8) para dar ostentación a las habitaciones donde se recibían a las visitas o que albergan a un número importante de personas como eran las salas principales o salones.

OBJETOS RELIGIOSOS

Las obras de carácter religioso tienen particular significación en los documentos analizados, ya que suman 703 piezas. Dentro de este grupo hay que diferenciar las piezas con funciones puramente devocionales, como esculturas, medallas, cruces, relicarios..., y los objetos con una función utilitaria dentro del oficio religioso; o sea de culto, caso de los cálices, las navetas, las custodias...

Devocionales

El objeto devocional de plata más recurrente y común es la cruz. Como tal simplemente se registran 133 piezas, especificándose además algunos casos de cruces especiales, como la de Caravaca (84), o la de Santo Toribio (2). Sólo en seis ocasiones se indica que tienen un Cristo Crucificado. Esta abundancia de cruces se justifica por su significado religioso y devocional, aunque también por un bajo precio, favorecido por su tamaño pequeño. El elevado número de cruces caravaqueñas no necesita explicación en tierras de Murcia. Por lo general, dichas cruces formaban parte del adorno y atuendo personal, aunque algunas de tamaño mayor o mediano correspondían más bien a los ajuares de los oratorios o dependencias. Incluso en un caso se nombra un pie de plata para una de esas cruces de oratorio, obviamente para asentarla sobre el altar. Junto a las cruces, también se utilizaban en el adorno personal otros objetos pequeños, como las medallas (18), los rosarios (13) y los decenario (1). Las medallas estaban dedicadas a diferentes advocaciones de la Virgen y a los santos. De aquéllas cabe mencionar la Virgen del Rosario, advocación fomentada por los dominicos que tuvo mucha importancia tras la Contrarreforma y gracias a su relación con la Batalla de Lepanto, siendo además notoria su importancia en Murcia por la existencia de una prestigiosa cofradía, que tenía por titular una de las imágenes más veneradas de la ciudad⁴; la Virgen del Pilar que, asimismo, tiene su significación en Murcia, ya que en 1680 se funda una ermita dedicada a ella en el barrio de San Antolín, que queda vinculada al Concejo de la ciudad⁵; Nuestra Señora de la Concepción, o la Purísima, que se

⁴ J.C. AGÜERA ROS, *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La capilla del Rosario*. Murcia, 1982.

⁵ Actas Capitulares del Ayuntamiento de Murcia. Leg. 2740. Año 1681.

convirtió ya en el siglo XVII en la devoción mariana por excelencia, como respuesta popular al especialísimo desarrollo de su culto, que en España adquirió extraordinario énfasis, incluso en la propia Murcia se fomentó el mismo con la Capilla catedralicia del Trascoro fundada por el obispo Trejo⁶, un obispo particularmente immaculista; también la Virgen del Sagrario, quizá la imagen toledana, que tanto arraigo tuvo entonces. De los santos, sólo hay constancia de San Ildefonso y San Nicolás.

En relación con lo devocional debe mencionarse igualmente diversas imágenes, en algún caso claramente señaladas como escultura, que obviamente se destinaban al oratorio aunque ello sólo se especifica muy contadamente. También cabe la posibilidad de que se ubicaran en dependencias de aparato. Dentro de estas imágenes de plata, destaca la Virgen del Pilar (5); en menor cuantía se inventarían las de la Purísima (2) y la Soledad (1). Asimismo se mencionan varios Agnus Dei (6) y un Ecce Homo.

Para las pequeñas imágenes de vestir, tan frecuentes entonces en el mundo devocional doméstico, se utilizaban una serie de complementos de plata. Así, hay constancia de coronas (17), tanto reales como imperiales, de una diadema, de cetros (5) y de una media luna. Además de todo un repertorio de arracadas, sortijas, aros y pendientes, propio del adorno de la época.

Otras piezas importantes eran los relicarios, cuyo número relativamente alto (166) da idea de la significación que tenían y de su aprecio. A su vez se mencionan dos urnas y Lignum Crucis, aunque sobre todo llaman la atención unas piezas en forma de corazón (15). Estos objetos devocionales se completan con las características pilas de agua bendita utilizadas tanto para los oratorios como para otras dependencias de las casas. Su arraigo justifica que se inventarían hasta 62.

Oficio religioso

El culto celebrado en los oratorios domésticos, particularmente la misa, necesitó de un ajuar equivalente al de los templos, aunque menos surtido y variado. Sobre todo, se constata la existencia de cálices, que alcanzan en número hasta 56. Para guardar las formas se registran 6 ostiarios y un copón, y como recipientes del vino y del agua unas veinte vinajeras completándose el servicio de altar con tres atriles y campanillas, aunque en este último caso no se puede precisar el número exacto de las que se destinaban al culto, ya que los inventarios sólo indican tales piezas sin distinguir si eran para la misa o para el uso doméstico. De todas formas, hay constancia de 60 campanillas y 18 campanas. Curiosamente, se anotan en dos

6 M.C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, «La Capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia». *Homenaje al Profesor Juan Torres Fontes*. Murcia, 1987, pp. 1535-1545. Asimismo hay que citar a L. PASCUAL MARTÍNEZ, «La embajada a Roma de Fray Antonio Trejo obispo de Cartagena». *Anales de la Universidad de Murcia*. Letras, 1977, pp. 21 y ss.

inventarios otras tantas custodias y en ambos casos vinculadas a casas muy principales, tal como se deduce del rango de sus dueños, Doña Francisca María Verastegui Rubín de Zelis⁷ y a Don Bernardo Bríñez de Ocaña, Secretario contador del Santo Oficio⁸. Por último, mencionar una concha y dos chapinas, posiblemente vinculadas al rito del bautismo. Cabe suponer que eran para el uso exclusivo de los familias y que éstas las llevaban a las parroquias a la hora de recibir ese sacramento uno de sus miembros.

OBJETOS PARA USO DOMÉSTICO Y PROFESIONAL

Este grupo cuenta con 233 piezas, entre las cuales se incluyen aquéllas dedicadas a la higiene personal u objetos de tocador, además de los de escritorios o ajuar de escribanía, las piezas propias de las labores del hogar o los útiles de los diferentes oficios relacionados con sus propietarios.

Tocador y aseo

De los objetos relacionados con estos usos, sobresalen particularmente las palanganas (61). No deja de ser curioso que los juegos de aguamaniles sean muy reducidos (2). Posiblemente se utilizaban con la función de lavado algunas de las piezas que se mencionan en los inventarios como jarros. A ello hay que añadir los objetos tan típicos del tocador como los perfumadores (5) y los espejos (4). En relación con la higiene se constatan también las escupideras (6).

El escritorio

El ajuar de escribanía era exclusivo de las clases nobles y cultas de la ciudad, reduciéndose su existencia a una docena de hogares. Los escritorios estaban formados por diferentes piezas para la escritura (tinteros (6), salvaderas (3), plumas (1) y canutos (1)), la guarda de los mismos (estuches (10)) y la identificación personal del propietario como es el caso de los sellos (7), que se utilizaban para estampar en la cera la marca personal. También hay dos manzanas que tuvieron que pertenecer a algún libro lujoso.

Uso doméstico

En este grupo se encuentran los objetos para las más diversas actividades del hogar como el almacenamiento y el transporte de alimentos y de líquidos (caldero (9), cesta (4), cesto (3), barril (3) y cubo (2)), para coser y tejer (aguja (7), alfilerero

7 AHPM Leg. Ruiz 1705, fol. 13 y ss.

8 AHPM Leg. Bastida 1724, fol. 165 y ss.

(6), dedal (6), tijeras (2), fundas de tijeras (1) y rueca (1)) o para calentar la casa o la cama (brasero (3) y calentador (1)).

Uso profesional

Constatan en los inventarios los diferentes oficios de sus propietarios y, por tanto, se anotan los instrumentos propios de los mismos como es el caso de un médico al que pertenecían un lancetero, aguja larga y fina que se utilizaba para sangrar, y una jeringa, para hacer lavados intestinales.

Otros objetos catalogados son pesos (24), pesas (21), clavos (13), pomos (12), tornillos (2), una mira de escopeta y un esterado. También una brújula.

ADORNOS PERSONALES

Las diferentes piezas de este grupo eran las utilizadas como complementos del atuendo dieciochesco, tanto de diario como el llamado de fiesta. También se dan juguetes para los niños, en un total de 430 objetos.

Dentro de los adornos se distingue aquello aplicado a los textiles y cueros; es decir, hebillas (78), botones (38), gafetes (20), lazos (5), cordones (2) o pechos (1). El atuendo personal se completaba además con otros elementos generalmente colgados en la ropa, como mondadientes (20), rascamoños (9), cadenas de relojes (8), relojes (5), espadas completas o sólo el mango (19), dagas (4) y espuelas (4). Hay constancia también de un abanico (1). Por supuesto, frecuentemente se mencionan las joyas femeninas de plata, y también de plata y cristales engarzados, como arracadas, anillos, sortijas, aros, etc.

Mención a parte merecen los llaveros que eran utilizados más como amuletos que como artículos decorativos. Con la denominación de llavero hay 139 piezas, pero a éstas hay que sumarles las manos de tejón (7), que eran pequeños llaveros con la forma de la extremidad de este animal y que se utilizaban para ahuyentar los malos augurios. También se utilizaba como amuleto para atraer la buena suerte las higas (1), que era una mano con el pulgar entre el dedo índice y el dedo corazón. Este grupo incluye también los famosos frutos engarzados en plata, tales como castañas (16), *bainice* o vainicas (3), calabazas (1), avellanas (1) y nueces (1). Asimismo los caracoles (3).

Juguetes

Llama la atención en algunos inventarios los juguetes de los niños realizados en plata como los cascabeles (26), las sirenas (5), los chupadores (2), un dije y también un Evangelio o pequeño libro. En este apartado pueden tener cabida igualmente las campanillas ya citadas, pues era muy común utilizarlas como colgantes en el atuendo infantil. Los ajuares de los Niños Jesús de convento pueden

ilustrar perfectamente el uso de estos pequeños objetos que cumplían un papel intermedio entre el juguete, el adorno y el amuleto.⁹

LO DECORATIVO Y LO MUSICAL

En este último grupo se incluyen todos aquellos objetos que decoraban los salones, salas principales, dormitorios y oratorios. Su diversidad permite diferenciar las obras de carácter artístico u ornamental, y los objetos destinados a guardar pertenencias, y los instrumentos musicales. Suman un total de 420 piezas.

En primer lugar se incluyen pies de ramilleros (24), pirámides (4), hojas de parra (2), cartelas (2), ramos (2), santas flores (1), árboles del paraíso (1), cercos (1), colmillos (1), esculturas (1), bustos (1) y retratos (1). Los inventarios reseñan también figuras de animales, caso de leones (6), jabalíes (2), más un pez, una jaca y un toro. Pueden tratarse de objetos decorativos, pero tampoco puede excluirse la posibilidad de que fueran pequeños adornos o juguetes de la indumentaria infantil, pues se conocen tales piezas con esa función¹⁰.

En lo referente a los objetos utilizados para guardar pertenencias, hay que mencionar los baúles o los cofres, con tres ejemplos registrados en cada caso, unos de tamaño grande y otros medianos que se utilizaban para conservar ricas ropas y joyas. A ello deben añadirse las 266 cajas, muy diversas en sus tamaños, tipologías y técnicas, algunas de ellas incluyendo representaciones religiosas, fundamentalmente de Cristo y de la Virgen, aunque también se hacían presentes los santos, como San Antonio o Santa Catalina. Dentro de esas cajas, unas 60 se especifican como tabaqueras, algunas de las cuales también se distinguían con imágenes religiosas. Con este uso de receptáculo también hay que añadir a los cocos (90), cuyo notable número se corresponde con una gran variedad de posibilidades en su configuración y utilidad. Si bien no se señala en la mayoría de los casos su función específica, en alguno se indica su carácter de recipiente para guardar el tabaco.

Instrumentos musicales

Había tanto instrumentos de cuerda como de viento. Los instrumentos de cuerda, es decir, dos arpas y dos guitarras, eran sólo parcialmente de plata. No así los instrumentos de viento, ya que así consta en las dos cornetas inventariadas.

3. ASPECTOS MATERIALES Y ARTÍSTICOS

El mayor problema de los documentos notariales y sus inventarios es la falta de descripciones pormenorizadas de las piezas, ya que esos inventarios sólo tenían

9 En relación a este tema hay trabajos como el de M. PÉREZ SÁNCHEZ «Las Artes Suntuarias», *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia. Historia y Arte*. Murcia, 1994. PP 323 y ss.

10 Ver nota 9.

como finalidad registrar los objetos y su valor, a fin de calcular las propiedades del cliente, tanto en el caso de los testamentos y sus particiones como en el de las dotes nupciales. A pesar de este gran inconveniente, en algunas circunstancias especiales se reseñan las pocas con breves descripciones de las técnicas utilizadas, las formas de éstas, sus pesos o sus tamaños.

TÉCNICAS

La alusión a las técnicas utilizadas en la realización de la platería es ciertamente escasa y solamente se hace referencia a los procedimientos técnicos en 503 objetos de los 9136 catalogados. Lo más frecuente es mencionar objetos con filigrana o de plata labrada y grabada. Aquella técnica con 83 ejemplos se registra sobre todo en piezas de ajuar de mesa y casa, objetos religiosos y adornos personales. Las piezas de plata labrada y grabada suman 135, especificándose en algunos casos el trabajo a cincel y buril. En ellas aparecen imágenes religiosas, escudos de armas, dibujos o simples figuras geométricas. Hay contadas menciones a objetos hechos «a golpe» o «de golpe»; es decir, realizados en una sola plancha de plata sin soldaduras. Las piezas de plata en bastantes ocasiones aparecen sobredoradas, ya que así se mencionan unas 237, aunque cabe la posibilidad de que fueran más, a pesar del silencio de los documentos. En su decoración también consta el uso de esmaltes y nácar.

Muchos de los objetos catalogados no están realizados exclusivamente en plata sino que el metal está combinado con diferentes materiales como madera o cristal. En tales circunstancias se indica que aparecían engarzadas o guarnecidas de plata.

FORMAS

Si a la hora de analizar las técnicas se cuentan con pocos datos concluyentes, otro tanto sucede con las formas de las piezas, ya que sólo 203 tienen una hechura definida. Estas formas vienen, como no podía ser de otra manera, dadas por el fin al cual están destinadas. Así, las bandejas son alargadas (3), ochavadas (10) y, sobre todo, cuadradas (20) o los platos redondos (59). En un caso concreto se registra una bandeja simulando una flor de lis, que pertenecía a Gaspar Pérez Peñalver, presbítero de la Catedral de Murcia fallecido en 1716¹¹.

También se mencionan piezas triangulares, acorazonadas, agallonadas, ababilladas o esquinadas.

Las alusiones a las características formales pueden hacerse con referencias a un determinado gusto o moda. Así, se documentan desde 1710 a 1718 bastantes cucharas (34) y tenedores (45) a la moda francesa¹², en un momento en que ya van

¹¹ AHPM Leg. 3303, Molina 1716.

¹² También en muebles y otros objetos domésticos se hace alusión de su vinculación a lo francés; a veces, sencillamente indicando «a la francesa».

penetrando las influencias del país vecino gracias a la nueva dinastía de los Borbones¹³. De todas formas, no hay que olvidar una presencia francesa en Murcia, incluso en su arte con el escultor marsellés Antonio Dupar, que arriba a la ciudad alrededor de 1718¹⁴.

TAMAÑOS Y PESOS

Los objetos de plata no eran baratos y si a esto le sumamos que las utilidades a las que están destinados no requieren un tamaño muy grande, no es de extrañar que sea el tamaño pequeño, precisamente, el más abundante entre los inventarios, anotándose más de 900 casos. Las obras de mediano y gran tamaño se encuentran a la par con 214 y 256 piezas respectivamente.

A la hora de analizar el peso de la platería, y teniendo en cuenta la relación entre tamaño y peso, las obras de mayor tamaño coinciden fielmente con las de mayor peso superando en trece ocasiones las 100 onzas. Destaca como pieza de mayor peso una fuente de 801 onzas, que formaba parte del ajuar de plata de Doña Constanza Valcárcel¹⁵.

En los documentos, hay un plato pequeño que viene a ser la excepción que confirma la regla en cuanto a la relación tamaño y peso, ya que es la tercera pieza más pesada con 238 onzas a pesar de su reducido tamaño. Esta obra pertenecía a Doña Bernarda Pomo¹⁶.

Cabe decir que los objetos que no superan las 10 onzas son las más numerosas con 714 piezas de las 1130 que conocemos su tamaño.

ORIGEN

El laconismo de los inventarios no permite especificar el origen o lugar de fabricación de la mayoría de las piezas consignadas. Tan sólo se hace referencia a algunas piezas de origen foráneo, como es el caso de una salvilla y un bernegal que llevan la apostilla de «con hechura de Indias», aludiéndose claramente a su procedencia hispanoamericana¹⁷. También es el caso de una pila de agua bendita y dos ramos registrados en el inventario de la Marquesa de Montealegre, doña Josefa Puixmarín y Fajardo, de 1714, los cuales figuran como obras «de Nápoles», cosa que nada extraña en esa fecha en Murcia por los conocidas relaciones artísticas con

13 Sobre la influencia de lo francés y el consecuente cambio de gusto debe citarse *El Arte de las Cortes Europeas del Siglo XVIII*. Madrid, 1989 (Congreso de 1987).

14 M.C. SÁNCHEZ-ROJAS, «La etapa murciana del escultor marsellés Antonio Dupar». *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*. 1980, pp. 37 y ss.

15 AHPM Leg. 3583, Navarro Carreño 1700.

16 AHPM Leg. 2802, Fajardo Calderón 1722, fol. 124 y ss.

17 La importación de obra artística tanto de plata de Hispanoamérica no es algo frecuente en Murcia durante este siglo, aunque sí se conservan algunos ejemplos como cálices o vinajeras.

esa ciudad italiana¹⁸. Esta falta de alusiones al origen de la platería, no impide pensar que el grueso de ella fuera lógicamente obra local, aunque tampoco cabría negar la posibilidad de que existieran piezas procedentes de Valencia o de Madrid, centros que a veces abastecen a Murcia¹⁹.

LO SOCIAL

La platería, al igual que la pintura y la escultura, era una seña de identidad en la sociedad murciana del Barroco. El arte doméstico, en su conjunto, supone la materialización de la posición social de sus propietarios; es decir, la riqueza de la burguesía y la prestancia histórica de la nobleza tenían su reflejo en las obras de arte que engalanaban sus viviendas, desde la sala principal hasta el dormitorio y pasando por el oratorio. Ciertamente, la platería desempeñaba un notorio papel en este sentido por su propio valor material y también por su arte.

Esta importancia del arte doméstico se demuestra en el valor de las piezas, donde están colocadas o a que institución son donadas tras la muerte de sus propietarios. Por desgracia, al igual que ocurre con las características físicas y artísticas, los documentos de los Protocolos Notariales no ofrecen, en la mayor parte de los casos, los datos necesarios para conocer en profundidad todo lo referente a esta situación.

Precios

Debido a que los documentos son testamentos o inventarios de dotes nupciales, no se pueden valorar los diferentes precios de la platería sin tener en cuenta los tasadores de las mismas. A lo largo de los veinticinco años que contemplan los Protocolos analizados, tan sólo unos cuantos testamentos y tasaciones cuentan con plateros para determinar la calidad y el valor del ajuar de platería. Así, aparecen los plateros Dionisio Gómez, Eugenio García, Antonio Mariscotti²⁰, Antonio y José Jiménez y Francisco Cutillas. Algunos de ellos como Mariscotti o los

18 Esto confirma la importancia de la obra napolitana en Murcia. Para hacerse una idea de ella basta con citar una obra tan relevante como la Virgen de las Maravillas de Cehegín (M.C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, «Patrimonio escultórico». *Restauración de la Orden Franciscana en España*. Murcia, 2000, pp. 570-574). Sobre la escultura napolitana en Murcia también hay que citar a J.C. LÓPEZ JIMÉNEZ, *Bussy, Dupar y Nicolás Salzillo: la escultura napolitana en Levante*. Castellón, 1963. No sólo llega escultura de Nápoles, también pintura, tal como estudia Agüera Ros, J.C. «El comercio de cuadros Italia-España a través del Levante español a comienzos del Siglo XVII». Murcia, *Imafronte* números 6-7, 1993, pp. 431-434.

19 J. RIVAS CARMONA, «La orfebrería barroca en Murcia». *Murcia barroca*. Murcia, 1990, p. 88.

20 R. CABELLO VELASCO, «Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar Mayor de la Catedral de Murcia». *Verdolay* n° 6. 1994, p. 163, nota 5.

hermanos Jiménez fueron reconocidos plateros que pertenecieron al importante taller artístico de la Murcia del siglo XVIII²¹.

En cuanto al valor de las obras, tan sólo nueve de ellas sobrepasan los 1000 reales. La pieza más valiosa es un cortavelario tasado en 5225 reales por Dionisio Gómez y que estaba incluido en el testamento de Don Ambrosio Fontes, que fue Regidor y Justicia Mayor de Murcia y Cartagena hasta 1704²². No obstante, a pesar de estar tasada, el testamento no ofrece ningún dato sobre su tamaño, forma, peso o valoración artística.

La segunda obra más valiosa es un par de platos pequeños que fueron valorados en 3570 reales y que, a pesar de su tamaño, tenían un peso de 238 onzas. Esta pareja de platos formaba parte de las 143 piezas que componían el inventario de platería de la dote nupcial de Doña Bernarda Pomo, realizado para el matrimonio con Don Pedro Fajardo Calderón, escribano de la ciudad de Murcia²³.

Por otro lado, las piezas que no superan los 100 reales son las más abundantes con 587 ejemplos de las 858 tasadas en los documentos. Esto no es de extrañar, ya que los objetos de plata daban cierta prestancia y toda persona que quería tener o aparentar un cierto nivel económico o social se hacía con un pequeño llavero o algún cubierto de plata.

Ubicación

Tan sólo unos cuantos Protocolos hacen referencia al lugar donde estaban colocados los objetos de plata en los hogares murcianos, siendo el dormitorio y el oratorio los más repetidos. También están documentadas piezas en escaparates de la sala principal y otras en una ermita familiar de la Huerta²⁴.

Donaciones

Durante el Barroco fueron muy frecuentes las donaciones tras la muerte realizadas por la nobleza y la burguesía a las iglesias y conventos con los que habían tenido vínculos y relaciones o donde se ubican las imágenes a las que profesaban devoción. Estas ofrendas tenían una doble función en la sociedad de la época. Por una parte, se pretendía la intervención divina tras la muerte para acortar el paso del donante por el Purgatorio y llegar con mayor presteza al Reino de los cielos. Para ello encomendaba su alma a la devoción de turno para que intercediera por él, al mismo tiempo que le pedía a la orden propietaria de la imagen que rezasen por su salvación²⁵. Por otro lado, había una búsqueda del reconocimiento social para el

21 F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia del Siglo XVIII*. Murcia, 1999.

22 AHPM Leg. 760, Aranda 1704, fol. 1 y ss.

23 Ver nota 16.

24 AHPM Leg. 2749, Espinosa de los Monteros 1706, fol. 126 y ss.

25 Ver nota 2.

difunto y su familia donando piezas de plata, esculturas, pinturas o textiles a las imágenes de las diferentes parroquias.

A pesar de que las donaciones en los siglos XVII y XVIII fueron constantes, no son muchos los testamentos que reflejan claramente su destino devocional. En los documentos analizados son tres las donaciones de que hay constancia. Así, Doña Blanca Rocamora y Molins dona a Don Antonio Jiménez, su capellán, un Agnus Dei, una pila de agua bendita y una cruz, además de varias láminas, cuadros y esculturas²⁶. Don Miguel Galindo Puche deja tras su muerte una talla napolitana de Nuestra Señora del Socorro con corona imperial de plata, un rosario, un tafetán y una lámpara de plata para su devoción a la iglesia de la vereda de Zaraiche²⁷. Y Don José de Tordesillas dona al convento de Santo Domingo el real una casulla con encajes de plata²⁸.

En resumen, la platería en los hogares murcianos del primer cuarto del siglo XVIII fue un aspecto importante de los mismos y de su ajuar, tanto por lo que representaba en la decoración artística de las principales dependencias o salas de la casa como en la significación social que reportaba a los propietarios la posesión de tales objetos. Esta importancia se ve reflejada claramente en los diferentes testamentos e inventarios de los personajes pertenecientes a la élite de la sociedad murciana, que solían acaparar grandes cantidades de objetos de plata con las más diversas utilidades. Este es el caso de Doña María Elvira de Ceballos y Valcárcel, que al fallecer en 1700 dejó una colección de platería de 210 piezas²⁹.

26 AHPM Leg. 3670, Peñas Torralba 1711, fol. 323 y ss.

27 AHPM Leg. 3676, Peñas Torralba 1716, fol. 309 y ss.

28 AHPM Leg. 3678, Peñas Torralba 1718, fol. 108 y ss.

29 AHPM Leg. 3658, Peñas Torralba 1700, fol. 453 y ss. El inventario de Doña M^a Elvira de Ceballos y Valcárcel estaba compuesto de 42 platos, 34 chapetas, 18 cucharas, 18 candeleros, 13 cruces de Caravaca, 12 tenedores, 10 tazas, 4 salvillas, 4 cubiletes, pilas de agua bendita, 4 vinajeras, 4 bandejas, 4 cícaros, 4 gafetes, 3 saleros, 3 pimenteros, 3 coronas, 3 tembladeras, 2 jarras, 2 campanillas, 2 azucareros, 2 relicarios, 2 portavelarios, 1 bacía, 1 ostiario, 1 jarro, 1 perfumador, 1 azafate, 1 lámpara, 1 cucharón, 1 llavero, 1 despabiladeras, 1 cáliz, 1 baúl, 1 cruz y 1 llave.

4. APÉNDICES

Piezas	Número de obras	% total
1. AJUAR DE MESA Y COCINA		
Plato	655	7,17
Salvilla	320	3,50
Bandeja	276	3,02
Flamenquilla	5	0,05
Confiteras	2	0,02
Vaso	311	3,40
Tembladera	63	0,69
Bernegal	45	0,49
Taza	216	2,36
Jarro	116	1,27
Jícara	17	0,19
Copa	7	0,07
Búcaro	2	0,02
Cuchara	2430	26,60
Tenedor	1183	12,95
Cuchillo	113	1,24
Cucharón	9	0,10
Salero	274	3,00
Pimentero	160	1,75
Azucarero	103	1,13
Vinajera	20	0,22
Taller	17	0,19
Aderezo	1	0,01
Despabiladera	30	0,33
Olla	1	0,01
Caldera	1	0,01
Caldereta	1	0,01
Huevera	11	0,12
Fresquera	10	0,11
Cuchilla	3	0,03
Desalino	2	0,02
Espumadera	1	0,01

Piezas	Número de obras	% total
2. ILUMINACIÓN		
Candelero	206	2,25
Bugía	150	1,64
Velón	31	0,34
Portavelario	10	0,11
Velario	1	0,01
Candil	1	0,01
Cortavelario	1	0,01
Lámpara	9	0,10
Araña	8	0,09
3. OBJETOS RELIGIOSOS		
Cruz	133	1,46
Cruz de Caravaca	84	0,92
Cruz de Sto. Toribio	2	0,02
Crucifijo	6	0,06
Medalla	18	0,20
Rosario	13	0,14
Decenario	1	0,01
Lignum crucis	1	0,01
Pila agua bendita	62	0,68
Virgen del Pilar	5	0,05
Purísima	2	0,02
Virgen de la Soledad	1	0,01
Agnus Dei	6	0,06
Ecce Homo	1	0,01
Corona	17	0,19
Diadema	1	0,01
Urna	2	0,02
Cetro	5	0,05
Media luna	1	0,01
Relicario	166	1,82
Corazón	15	0,16
Cáliz	56	0,61
Ostiario	6	0,06
Copón	1	0,01

Piezas	Número de obras	% total
Vinajera	20	0,22
Atril	3	0,03
Campanilla	60	0,66
Campana	18	0,20
Custodia	2	0,02
4. OBJETOS PARA USO DOMÉSTICO Y PROFESIONAL		
Palangana	61	0,67
Aguamanil	2	0,02
Perfumador	5	0,05
Espejo	4	0,04
Escupidera	6	0,06
Tintero	6	0,06
Salvadera	3	0,03
Pluma	1	0,01
Canuto	1	0,01
Estuche	10	0,11
Sello	7	0,07
Manezuela	2	0,02
Caldero	9	0,10
Cesta	4	0,04
Cesto	3	0,03
Barril	3	0,03
Cubo	2	0,02
Aguja	7	0,07
Alfiletero	6	0,06
Dedal	6	0,06
Tijeras	2	0,02
Funda de tijeras	1	0,01
Rueca	1	0,01
Brasero	3	0,03
Calentador	1	0,01
Lancetero	1	0,01
Jeringa	1	0,01
Peso	24	0,26
Pesa	21	0,23

Piezas	Número de obras	% total
Clavo	13	0,14
Pomo	12	0,13
Tornillo	2	0,02
Mira	1	0,01
Esterado	1	0,01
Brújula	1	0,01
5. ADORNOS PERSONALES		
Hebilla	78	0,85
Botón	38	0,42
Gafete	20	0,22
Lazo	5	0,05
Cordón	2	0,02
Pecho	1	0,01
Mondadientes	20	0,22
Rascamoños	9	0,10
Cadena	8	0,09
Reloj	5	0,05
Espada	19	0,21
Daga	4	0,04
Espuela	4	0,04
Abanico	1	0,01
Arracada	4	0,04
Anillo	3	0,03
Sortija	2	0,02
Aro	1	0,01
Cristal	2	0,02
Llavero	139	1,52
Mano de tejón	7	0,07
Higa	1	0,01
Castaña	16	0,18
Bainice o Vainica	3	0,03
Calabaza	1	0,01
Avellana	1	0,01
Nuez	1	0,01
Caracol	3	0,03

Piezas	Número de obras	% total
Cascabel	26	0,28
Sirena	5	0,05
Chupador	2	0,02
Dije	1	0,01
Evangelios	1	0,01
6. LO DECORATIVO Y LO MUSICAL		
Pie de ramillero	24	0,26
Pirámide	4	0,04
Hoja de parra	2	0,02
Cartela	2	0,02
Ramo	2	0,02
Santa flor	1	0,01
Árbol del Paraíso	1	0,01
Cerco	1	0,01
Colmillo	1	0,01
Escultura	1	0,01
Busto	1	0,01
Retrato	1	0,01
León	6	0,06
Jabalí	2	0,02
Pez	1	0,01
Jaca	1	0,01
Toro	1	0,01
Baúl	3	0,03
Cofre	3	0,03
Caja	266	2,91
Coco	90	0,99
Arpa	2	0,02
Guitarra	2	0,02
Corneta	2	0,02
Piezas de plata	528	5,78

La platería y los plateros de la Catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)

M^a DEL MAR NICOLÁS MARTÍNEZ
M^a DEL ROSARIO TORRES FERNÁNDEZ
Universidad de Almería

El arte de la platería ha sido un capítulo totalmente ignorado en los pocos estudios generales o parciales existentes sobre la catedral de Almería. La actual escasez de piezas relevantes en el tesoro catedralicio ha influido negativamente en el ánimo de los investigadores que, con la salvedad de breves referencias a algunas obras de plata contenidas en la iglesia, han soslayado el tema inhibiéndose por completo sobre el particular. Si bien es verdad que hasta ahora la mayor parte de los estudios sobre orfebrería se han venido dedicando a los grandes tesoros o piezas concretas de reconocida entidad y valor artístico, en las últimas décadas —como afirman los profesores Javier Alonso y M^a Victoria Herráez¹— los trabajos referidos a este arte del metal se han ido multiplicando para dar a conocer, tanto colecciones existentes en diversos lugares que, con independencia de la calidad individual de sus componentes, en cuanto conjuntos presentan un indudable valor artístico, como los nombres de nuevos plateros desconocidos hasta el momento que están incrementando paulatinamente la nómina de artífices dedica-

1 ALONSO BENITO, Javier. HERRÁEZ ORTEGA, M^a Victoria. *Los plateros y las colecciones de platería de la Catedral y el Museo Catedralicio-Diocesano de León (Siglos XVII-XX)*. León, Universidad de León, 2001.

dos a esta actividad artística. Siguiendo esta línea de investigación², el presente trabajo se concibe como una primera aproximación al estudio de la platería de la sede episcopal almeriense en lo referente a la última década del siglo XV y a las dos centurias siguientes, teniendo como base una revisión exhaustiva de las *Actas Capitulares*, *Libros de Cuenta de Fábrica Mayor* e *Inventarios* pertenecientes a estas épocas y custodiados el archivo catedralicio, dejando para próximas publicaciones otros artículos que ayuden a conformar un estudio completo sobre la platería y los plateros de esta ciudad andaluza.

Aunque de origen antiquísimo —su precedente, la sede urcitana, fue fundada según la tradición por San Indalecio, uno de los siete Varones Apostólicos— la diócesis de Almería fue restaurada por los Reyes Católicos tras la conquista del reino nazarí, junto con las otras tres restantes del territorio, Málaga, Granada y Guadix. El acto jurídico de la Erección de su Sede Episcopal tuvo lugar el 21 de mayo de 1492, en el marco de la Alhambra granadina, instituyéndose la catedral en la que hasta hacía sólo unos meses había sido la mezquita mayor de la *Almedina*. Purificada la vieja aljama para poder celebrar en ella el culto cristiano y habilitada su arquitectura a fin de mejorar la inserción de los nuevos espacios culturales en la sencilla estructura del oratorio musulmán, se inicia así la primera etapa histórica de esta institución que abarcaría la totalidad de la primera mitad del siglo XVI. Un segundo período en la historia de la catedral comienza con el terremoto de 22 de septiembre de 1522 que destruyó parcialmente la ciudad de Almería. Los deterioros sufridos en la construcción medieval, junto con otras razones de índole política y militar, defendidas por el obispo D. Fray Diego Fernández de Villalán (1523-1556) con el apoyo de la Corona, aconsejarían la construcción de un nuevo templo catedralicio para cuya ubicación fue elegido el arrabal llamado de la *Musalla*, situado en la parte oriental de la ciudad. Las obras comenzaron en 1525 y se llevarían a un ritmo tal que, para 1551, pudo efectuarse el traslado del culto desde la antigua sede al edificio actual. En esta primera fase constructiva se levantaría el grueso de la obra, quedando por hacer otras empresas arquitectónicas como la torre y las capillas laterales, edificadas en el siglo XVII, o el claustro, obra neoclásica de finales del siglo XVIII.

Por lo que respecta a la ornamentación y dotación mobiliar del templo, las dificultades económicas que siempre acuciaron al obispado almeriense habrían de impedir una respuesta rápida en estos ámbitos acorde con la dignidad del edificio, que siempre adoleció de un programa decorativo ambicioso y coherente, sólo paliado, en parte, por las decisiones personales de algunos prelados a cuya munificencia se deben las obras más relevantes que adornan esta catedral. También, la

2 Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación *Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras de las Catedrales Españolas*, Ref. BHA 2000-0192-CO8-07, perteneciente al Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento e integrado en el Proyecto coordinado *El Comportamiento de las Catedrales españolas en el Barroco*.

situación demográfica, socioeconómica y política de Almería durante la Edad Moderna impidió, por lo que a la producción artística se refiere, el asentamiento continuado en la ciudad de artífices con talleres propios capaces de crear escuela. La escasa demanda local de objetos de arte se solventaría con encargos efectuados a talleres foráneos o, en su caso, con la presencia temporal de algunos artistas, generalmente del entorno geográfico más inmediato —Murcia y Granada— que, concluidas las obras, retornaban a su punto de origen. En el caso concreto de la platería, las noticias recogidas en los documentos anteriormente citados refieren que casi la totalidad de las obras de plata encargadas para la catedral de Almería fueron hechas a orfebres granadinos, no pudiéndose citar con seguridad ningún platero almeriense, lo cual corrobora lo dicho. Por otra parte, podría achacarse a los avatares históricos y, en determinados casos, a la desidia del propio cabildo, la suerte corrida por las piezas de orfebrería del tesoro catedralicio almeriense pertenecientes a estos siglos, casi todas ellas desaparecidas, lo que hace imposible cualquier forma de catalogación.

LA PLATERÍA DE LA CATEDRAL DE ALMERÍA

El ajuar de plata de la catedral de Almería se inicia con las generosas donaciones efectuadas para su dotación por el primer obispo de la diócesis, D. Juan de Ortega (1492-1515), de las que se tiene noticia a través de las piezas reseñadas en el *Inventario* de 1551, redactado a propósito de la traslación del culto al nuevo templo, además de ser el primer documento de esta índole que se conserva³. Este obispo, de origen burgalés y miembro destacado en la corte de los Reyes Católicos, al tomar posesión de la sede almeriense regalaría una importante colección de objetos litúrgicos muy necesarios dada la precariedad absoluta de la catedral en el comienzo de su andadura. Entre las piezas reseñadas en el citado *Inventario* aparecen varias cruces, una custodia de plata dorada, cálices, candelabros, ciriales, crismas, incensarios, portapaces, vinajeras, cetros, etc., de las que cabe afirmar debía tratarse de piezas góticas procedentes de talleres castellanos, teniendo en cuenta el origen de personaje y su refinado gusto personal puesto de manifiesto, por ejemplo, en los sepulcros que mandó labrar para su sobrino, D. Alonso de Ortega, y el suyo propio, en la iglesia del Monasterio de Santa Dorotea de Burgos.

Esta dotación inicial se iría completando a lo largo de la primera mitad del siglo XVI con algunas aportaciones de particulares, tal es el caso de los objetos ofrecidos para su capilla funeraria de Nuestra Señora del Rosario por el capitán

³ En el Apéndice Documental sólo se transcriben, por razones editoriales, los inventarios fechados en el siglo XVI, y de ellos únicamente el apartado de la Plata. En futuros trabajos se irán publicados los restantes inventarios que se conocen de la catedral de Almería.

Juan de Lezcano⁴, o, también, con encargos del cabildo como el de unos candelabros de plata pagados con un fondo de 1500 maravedís dejados a su muerte por el mencionado obispo Ortega, a las que se sumaron diversas cantidades procedentes de las «penas» impuestas a determinados miembros del cabildo⁵.

Una segunda fase en la adquisición de objetos de plata para la catedral de Almería se llevará a cabo hacia la mitad del episcopado de D. Fray Diego Fernández de Villalán, una vez culminada la parte esencial de la construcción de la iglesia en la que se había venido consumido la totalidad de los recursos disponibles. A través de las *Actas Capitulares* se puede constatar la preocupación de este prelado por adquirir ornamentos litúrgicos ostentosos, más acorde con la magnificencia que se pretendía dar al nuevo templo, ya próximo a su consagración. Así, aprovechando una estancia suya en Granada, en la primavera de 1542, el obispo contrataría los servicios del platero granadino Alonso de Valladolid para la labra, entre otros objetos, de cuatro cetros de plata destinados al servicio de la iglesia⁶. Años más tarde, entre 1553 y 1557, se le encargaría a este mismo platero, en colaboración con el también artífice granadino Adrián Pérez, varios portapaces de plata, una cruz, un cáliz y unas crismas. Esta tónica se hace extensiva al episcopado de D. Antonio Corrionero (1558-1570), que con independencia de otras iniciativas suyas en este campo, contribuirá al aumento del tesoro catedralicio con las piezas de su pontifical entregadas a la catedral tras su defunción; entre la relación de objetos contenidos en el mismo cabe destacar: «... una cruz de plata con un Cristo a la una parte de plata. Una cruz pectoral de oro con un rubí en medio y tres perlas de aljófar. Un cáliz de plata y patena dorado con las armas de plomo (sic) con su caxa. Dos ampollas de plata pequeña. Un ostiario de plata. Una porta paz de plata dorada con un Cristo resucitado...»⁷.

Tras años de incertidumbre, provocada por la rebelión de los moriscos, la recuperación de una cierta actividad artística, en el campo que nos ocupa, parece observarse en la catedral de Almería durante las dos últimas décadas del siglo XVI. Se documenta la actividad de varios plateros de origen granadino, entre los que destacan Juan Ruiz, a quién se le encargó en 1581 una custodia de plata, Cristóbal de Rivas, autor de una lámpara de plata para la capilla mayor y Juan Serrano, que incorporaría algunas mejoras a la citada pieza. Además de lo dicho, los datos

4 Con el traslado a la nueva catedral, la fundación de la capilla funeraria del capitán Lezcano quedó sin efecto como tal, pasando su dotación de plata, constituida por cálices, patenas y vinajeras, a formar parte del acervo de la sacristía catedralicia.

5 Archivo Catedral de Almería (A.C.A.), *Actas Capitulares*, Libro 1, fol. 102 r. El documento refiere que estas piezas «... puedan servir de ciriales e candeleros y se pongan en ellos las armas del dicho señor obispo que aya gloria...». En todos los inventarios del siglo XVI queda constancia de la permanencia de estos candelabros al servicio del culto.

6 Cabildos de 14 de abril y 30 de junio de 1542. Véase: A.C.A., *Actas Capitulares*, Libro 2, fol. 28v y 29v.

7 A.C.A., *Fragments Antiguos*, fol. 398r-v.

extraídos proporcionan escuetas noticias sobre trabajos de mantenimiento de la plata, así como de la adquisición de otros objetos —cálices, ostiarios, etc.,— de los que se desconocen tanto la autoría como el valor económico y artístico de ellos⁸.

Con el nuevo siglo se aprecia un incremento notable en los encargos de platería para la iglesia mayor de la ciudad. La práctica totalidad de los plateros documentados siguen siendo granadinos, si bien residen en Almería temporalmente, dándose la circunstancia de que muchos de ellos ostentaron simultáneamente los cargos de platero y pertiguero de la catedral, oficio, este último, con el que quedaban incorporados a la nómina del personal dependiente de esta institución. Con esta medida el cabildo lo que pretendía era proporcionar una cierta estabilidad económica a los artífices plateros ante la eventualidad de los encargos de trabajo, frenando, en lo posible, su marcha a mejores destinos, y garantizando la permanencia de un oficial especializado que llevara a cabo la regular tarea de limpieza y conservación de la plata y, en su caso, la labra de nuevas piezas. Pese al carácter aleatorio de los datos recogidos en las *Actas Capitulares* y el estado fragmentario en que se conserva actualmente las cuentas de Fábrica, lo que dificulta el seguimiento de los encargos, es posible establecer la actividad de un buen número de plateros trabajando para la catedral en el siglo XVII, la secuencia de cuyos nombres aportamos en este trabajo a falta de mayores precisiones de otro orden.

Uno de los primeros artífices documentados en Almería en esta centuria es el granadino Antonio de Villegas, orfebre que trabajaría en numerosas piezas para la catedral entre 1632 y 1648. Ostentó el cargo de pertiguero hasta que fue sustituido por el también platero Francisco de Castro. Otro orfebre muy destacado fue el granadino Bernardo Manuel, llamado por el cabildo almeriense en 1645, tras la marcha temporal de Antonio de Villegas a Granada. Activo en la ciudad de Almería hasta probablemente el año 1664, salvo un periodo de tiempo de aproximadamente tres años, entre 1649 y 1652, en que ejercería su oficio en Málaga, se le puede considerar como uno de los mejores plateros que trabajaron en el siglo XVII en la catedral, siendo muy valorado por el cabildo que le otorgó el oficio de pertiguero a partir de 1657. Consta como autor de numerosas piezas de plata entre las que destacan una cruz para el altar mayor, un relicario para las reliquias de San Plácido y de los Santos Mártires de Cárdena, varios candelabros de plata también para el altar mayor, etc. Tras su muerte o marcha de la ciudad, los documentos remiten al platero Juan del Pino, también designado pertiguero de esta santa iglesia, cuyo nombre se constata por primera vez en enero de 1666 en relación con trabajos

8 A.C.A., Libro de Fábrica Mayor, 1551-1556, s/f. Mayo de 1556: «... quebrose el candelero de plata que adobó el platero francés. Pusose de plata siete reales...». *Actas Capitulares*, Libro 3, fol. 98r. Cabildo de 27 de octubre de 1556: «... este día sus mercedes mandaron que el señor canónigo çamora haga un ostiario de plata para esta iglesia mayor...». *Actas Capitulares*, Libro 5, fol. 80v. Cabildo de 16 de junio de 1581: «...entregó este día el racionero Paredes un calix... a Juan Çintas, sacristán, por mandado destos señores, con su patena el cáliz ...».

referentes a la limpieza y aderezo de la plata de la catedral, y también como el artífice que realiza unas gradas de plata para el altar mayor⁹.

A lo largo de estos años en los que sirvió la pertiga Juan del Pino, y al margen de su actividad como platero de la catedral, queda constancia de un proyecto que de haberse culminado hubiera supuesto la materialización de una obra de gran interés artístico. Se trata del encargo efectuado el 30 de marzo de 1666 por el cabildo almeriense al racionero de la catedral de Granada D. Fernando Charrán, para que concertase con Alonso Cano el diseño de una custodia. Los términos de la noticia son los siguientes: «... como este Lugar tiene dispuesto de haçer una custodia para el Santísimo Sacramento y para ella lo más que podía dar será hasta quatroçientos y çinquenta onças de plata y el oro que fuere necesario y lo que costare las hechuras y quisiera este lugar que corriese por su mano que se sirviese de ajustar con el Señor Racionero Alonso Cano hiciese la moldura de ella que fuese mui jarifa y de avisar a como llevará de hechura por el marco de ella...»¹⁰. En este sentido, el diseño llegaría a hacerse, puesto que en la sesión capitular de 13 de abril de 1666 consta haberse recibido «...carta del Señor Racionero Charrán en que avisa como para el Correo que viene remitirá un dibujo de la custodia...»¹¹. El silencio documental impide saber cual fue el resultado del encargo, pero que no debió materializarse parecen confirmarlo diversas referencias sobre la necesidad de disponer de tan preciada pieza. Finalmente, la iglesia mayor pudo contar con una custodia digna gracias a la generosidad del marqués de Santa Cruz y de Bayona General de las galeras de Sicilia, Nápoles y de España, donada para el 14 de junio de 1672 en que fue presentada «... a esta Santa Iglesia por ser joia muy preciosa...»¹². En agradecimiento, el cabildo fundaría a su nombre una Memoria «... con renta de veinte ducados en cada un año perpetuamente y que dicha cantidad se pague al Cavildo de la renta de la Fábrica Mayor de esta Santa Yglesia por cuanto es utilizada y beneficiada por raçon de la Custodia de tanto valor y estimación que dicho Señor Marqués envió...»¹³.

Por otra parte, a tenor de diversas noticias correspondiente a las décadas de los años 60 y 70, cabe deducir la existencia de importantes ornamentos de plata en la capilla mayor, que hubieron de renovarse por estas fechas plasmándose en obras de gran empeño tales como ciertas gradas, atriles y gradillas realizadas por los

9 La plata gastada en la labra de esta importante obra se sacó de la fundición de una serie de objetos custodiados en el archivo catedralicio, entre los que se cuentan algunas monedas y objetos tales como «varias esportillas y salvillas, una tembladera, un bernegal, seis cucharas de plata, un salero de plata dorado», así como la plata resultante de la quema de varios ornamentos viejos pertenecientes a la sacristía de la iglesia, hasta alcanzar 92 onzas de plata «que es lo que pesó la plata de las dichas gradas». Véase: A.C.A., Actas Capitulares, Libro 12, fols. 751v, 753v y 758v.

10 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 12, fol. 743 v.

11 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 12, fol. 745v.

12 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 13, fol. 132r.

13 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 13, fol. 133r. Cabildo de 17 de junio de 1672.

orfebres granadinos Rodrigo de Cisneros e Ignacio Rodríguez, o el frontal de altar traído de Granada en 1675 labrado por los plateros Juan de Villa y Bartolomé Heredia, gracias a lo cual este espacio sacro resplandecería con adornos similares a los de las restantes sedes españolas por aquellas fechas. Al margen de esta piezas mayores, la actividad cotidiana relacionada con la platería de esta catedral se mantiene a través de nombres como el de Juan de Carrión, también llamado Juan Ramírez de Carrión, que aparece en 1675 ostentando el cargo de platero y pertiguero de la catedral. Consta en un Acta Capitular de 1676 como platero de la ciudad de Almería, aunque puede presumirse su origen granadino, pero no parece que fuera un artífice de gran relevancia pues, con respecto a sus trabajos, tan solo destacan algunas referencias que lo sitúan en labores relativa a la limpieza y mantenimiento de la plata ya existente. Le sustituiría en ambos oficios Alonso de Carrión, a la sazón vecino de Granada, del que puede suponerse fuera hijo del anterior y del que no se conoce ninguna obra de interés. Se mantuvo en el cargo hasta 1689 en que fue relevado por el platero granadino Melchor de Reyes y Avilés que se afincaría en la ciudad de Almería abriendo tienda propia. El último nombre que consta en los documentos consultados es el de Francisco Xinovarte, platero y vecino de Almería, activo en la Catedral desde los primeros meses de 1700.

PLATEROS DE LA CATEDRAL DE ALMERÍA

Se enumeran, expuestos por orden alfabético, los nombres de una serie de plateros que trabajaron para la catedral de Almería durante los siglos XVI y XVII. Se desconoce, en la mayoría de los casos, datos relativos a su vida y también sus marcas personales, así como si algunos de ellos ocupó el cargo de fiel contraste de la ciudad.

1. Siglo XVI

ADRIÁN PÉREZ

Platero granadino. Casado y padre, al menos, de un hijo, Adrián, bautizado el 14 de noviembre de 1536 en la parroquia granadina de San Matías¹⁴. En la catedral de Almería se le documenta trabajando en colaboración con el también artífice granadino Alonso de Valladolid, con el que realizó en 1553 «...dos portapaces para la dicha yglesia que tuvieron çinco marcos que valen treinta ducados y de hechura doze que son por todas quarenta y dos según pareçe por çedula de alonso de valladolid y adrián perez...»¹⁵. También, en torno a 1556 ó 1557, se les encargó la

14 BERTOS HERRERA, M^a del Pilar. *Los escultores de la plata y el oro*. Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 172.

15 A.C.A., Libro de Fábrica Mayor, 1551-1556, fol. 24r.

realización de un cáliz y unas crismas de plata que trajeron de Granada: «... truxeron un cáliz que pesó un marco siete onças y siete reales que montan IIII mil maravedis. De hechura çinco ducados y el oro. Item unas crismas que pesaron un marco çinco onças y medio real que monta III mil maravedis. De hechura dos ducados y medio...»¹⁶.

CRISTOBAL DE RIVAS

Platero y vecino de Granada. Casado con Ana de la Paz, de cuyo matrimonio nacería, que se sepa, tres hijos: Gabriel, bautizado el 3 de abril de 1564 en la parroquia del Sagrario de Granada, María, bautizada en la misma iglesia el 24 de noviembre de 1566 y Mariana, bautizada el 10 de agosto de 1579 en la parroquia de San Matías¹⁷. Autor de un cáliz que se conserva en la iglesia granadina de Santa Ana; su punzón: XPS/VAL¹⁸. Para el altar mayor de la catedral de Almería hizo una lámpara de plata, la cual fue costeadada con un donativo de 150 ducados dejado al efecto por un tal «racionero Paredes», a los que hay que sumar 100 ducados más procedentes de los fondos de la Fábrica Mayor.

JUAN RUIZ

Platero granadino¹⁹. En 1581 se le hizo el encargo de una custodia para la catedral de Almería, según aparece recogido en el acuerdo capitular de 26 de septiembre de ese año en que se dice: «... que se haga libramiento en el mayordomo de la fábrica por el mayordomo de las yglesias, diego de valdivieso, de quatroçientos y çinquenta ducados que dio al platero juan ruíz para la custodia en granada...»²⁰. Se sabe que dicha custodia tardaría varios años en concluirse ya que, el 19 de octubre de 1584, aún se estaba tratando con el artífice sobre la forma de pago de la citada pieza: «...este día se trata sobre los seçientos ducados que tiene juan ruíz, platero, para la custodia el cual pide espera por ellos y tratando sobre ello se dio espera por dos años en çinco pagas que la primera es por navidad deste presente año y la segunda sant juan de junio del año de 85 y la tercera para navidad siguiente del dicho año y así sucesivamente hasta ser pagados los quinientos ducados que debe porque aunque son seçientos se le haze suelta de los çientos...»²¹.

16 A.C.A., Libro de Fábrica Mayor, 1551-1556, s/f.

17 BERTOS HERRERA, M^a Pilar, *Los escultores ...*, p. 172.

18 CAPEL MARGARITO, Manuel. *Orfebrería religiosa de Granada*, T.II. Granada, Diputación de Granada, 1983, p. 188.

19 En la nómina de plateros granadinos del siglo XVI se incluye a un tal Juan Ruiz que, por cuestiones de fechas, no parece que pueda identificarse con el artífice que trabaja en la catedral de Almería. Véase: BERTOS HERRERA, M^a Pilar, *Los escultores...*, p. 174.

20 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 5, fol. 85v.

21 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 5, fol. 157r-v.

JUAN SERRANO

Platero granadino. La única noticia que se conoce de la actividad de este orfebre en relación con la catedral de Almería la proporciona el deán D. José Álvarez Benavides, extrayéndola de un acta capitular de 8 de enero de 1591, y hace referencia a ciertas mejoras llevadas a cabo por este artífice en una lámpara labrada para la capilla mayor por Cristóbal de Rivas, por cuyo trabajo fue gratificado con 9 ducados. La citada lámpara pesó 28 marcos menos una onza.

ALONSO DE VALLADOLID

Platero y vecino de Granada. El 21 de enero de 1524 bautizó a un hijo, Antón, en la parroquia del Sagrario de aquella ciudad y, el 8 de febrero de 1548, a su hija María en esa misma iglesia²². Para la catedral de Almería trabajó en cuatro cetros de plata con sus cabezas que pesaron «quarenta marcos siete onças y quatro reales y medio de plata según parece por una fee que presentó juan de palma, fiel de contraste de granada, hecha en XIII de diziembre del año de quinientos y quarenta y dos y un conosçimiento de alonso de valladolid, platero, que los hizo en granada...»²³. Las piezas fueron contratadas directamente en la citada ciudad andaluza por el obispo D. Fray Diego Fernández de Villalán y, costeadas por el cabildo almeriense que libró 300 ducados para tal fin así como para otros ornamentos «necesarios para la sacristía»²⁴. En este sentido, el platero recibió «del canónigo çamora por la hechura (de los cetros) ochenta y ocho ducados y más XX reales de las varias y de la graçia que su Señoría le hizo porque los hizo al tiempo que los pidió», percibiendo en total la cantidad de «trescientos y treinta y ocho ducados y dos reales como lo dio por cuenta averiguada, firmada del canónigo çamora para en quenta de los dichos çetros»²⁵.

Las siguientes noticias que aparecen en la catedral sobre este artífice están consignadas en el *Libro de Fábrica Mayor* de los años 1551 al 1556. Consta que en 1553, probablemente en colaboración con el platero Adrián Pérez, adobó «dos candelabros de plata viejos, echóse de más de la plata que tenía tres marcos y çinco onças y dos ochavos que montaron ocho mill y dozientos veinte y çinco maravedis y más de la hechura ocho mill maravedis de lo cual todo parece ansi por çedula de los plateros...»²⁶. Igualmente, entregó «una porta paz dorada grande, tuvo de plata tres marcos y medio y de la hechura y oro quarenta ducados según parece por

22 BERTOS HERRERA, M^a Pilar, *Los escultores...*, p. 178.

23 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 2, fol. 31v. Cabildo de 19 de enero de 1543.

24 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 2, fol. 28v. Cabildo de 14 de abril de 1542. Véase, también, Libro 2, fol. 29. Cabildo de 30 de junio de 1542.

25 A.C.A., Libro 2, fol. 31v.

26 A.C.A., Libro de Fábrica Mayor, 1551-1556, fol. 24r.

çedula del platero...»²⁷, así como otros dos portapaces de 5 marcos cada uno que costaron la cantidad de 42 ducados, «según parece por çedula de alonso de valladolid y adrián pérez»²⁸. En este mismo *Libro de Fábrica* se hace referencia al encargo de una cruz de plata para la catedral, cuyo costo aparece anotado en una cuenta «con el señor canónigo xuarez de los maravedis que (se) le envió para las cosas neçesarias a esta iglesia desde diez de mayo deste presente año de 1556», en la cual se reseña haber recibido 27875 maravedís «para dar a los plateros para en quenta de la cruz... más... una çedula de pablo de espinosa de çinquenta y seis mill y ochocientos y çinquenta maravedis para que pague el señor canónigo a valladolid çinquenta y tres mill y ochoçientos y sesenta y quatro maravedis para la dicha cruz...»²⁹.

2. Siglo XVII

JUAN DE CARRIÓN

Platero y vecino de Almería, probablemente de origen granadino. Fue nombrado pertiguero el 25 de julio de 1674 con el sueldo de 2000 reales al año³⁰, sustituyendo en el cargo al también platero Juan del Pino. Ocuparía la pértiga hasta septiembre de 1686, en que fue relevado bien por cese o por fallecimiento; así lo confirma una noticia recogida en el *Acta Capitular* de 20 de septiembre de ese año en que se pide se «haga diligencia para buscar persona a propósito para que sirva el oficio de pertiguero...»³¹. Por otra parte, otras noticias suyas hacen alusión a trabajos relacionados con la limpieza y conservación de la plata de la iglesia mayor, contándose, también, con varias reseñas que refieren un viaje que efectuó a Granada, en julio de 1675, en busca de oficiales para hacer un frontal de plata para el altar de la capilla mayor³².

ALONSO DE CARRIÓN

Platero granadino. Fue nombrado pertiguero de la catedral de Almería el 22 de octubre de 1686, sustituyendo en el cargo a Juan de Carrión, tal vez, su padre. En el *Acta* de la citada sesión se refiere lo siguiente: «Este día, estando dichos señores juntos y congregados en su Sala Capitular, se presentó un título de pertiguero despachado por su Ilustrísima (D. Fray Andrés de la Moneda, 1683-1687) a favor de D. Alonso de Carrión, vecino de la ciudad de Granada, y visto lo cual se acordó

27 Ibid.

28 Ibid.

29 A.C.A., Libro de Fábrica Mayor, 1551-1556, s/f.

30 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 14, fol. 156r.

31 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 18, fol. 62v.

32 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 15, fol. 63r-v. Cabildo de 9 de agosto de 1675. Libro 15, fol. 128r. Cabildo de 24 d e enero de 1674. Ibid., fol. 136v. Cabildo de 28 de febrero de 1676.

se admita...»³³. El 29 de noviembre de ese mismo año se le localiza pidiendo una licencia de 15 días para viajar a Granada y traer a su familia³⁴.

La única noticia relativa a su trabajo como platero se consigna el *Acta Capitular* de 3 de octubre de 1687 en cuya sesión se acordó «... se le entregue los incensarios a D. Alonso de Carrión para que los haga nuevos...»³⁵. Varios meses más tarde, el 22 de mayo de 1688, el artífice solicitaba al cabildo 100 reales que aún se les debían del precio de los citados incensarios³⁶.

FRANCISCO DE CASTRO

Platero y pertiguero de la catedral de Almería. Su nombre aparece referido en un *Acta Capitular* de 22 de agosto de 1651 en relación con una propuesta hecha por el Señor Canónigo Doctoral de despojarlo de sus cargos dado «... la mala quenta que daba... de las obras que se le encargaban así de la Iglesia como de particulares de ella...»³⁷.

RODRIGO DE CISNEROS

Platero y vecino de Granada. Casado con María del Aguila, murió el 22 de marzo de 1689 y fue enterrado al día siguiente en la capilla de la Concepción del convento de San Francisco de aquella ciudad. En su testamento, fechado el 16 de marzo de 1689, consta que fundó un aniversario en la catedral granadina para el matrimonio dotado con 600 reales y que poseía dos casas tiendas en el barrio del Zacatín de la citada ciudad³⁸.

Sus únicos trabajos conocidos para la catedral de Almería lo realizó en colaboración con el también platero granadino Ignacio Rodríguez, tal y como consta en el *Acta Capitular* de 12 de enero de 1672³⁹, y pese a que en el documento sólo se aluden a ellos como los plateros que habían hecho «la plata de la Fábrica Maior que se trajo por navidad», es posible deducir por noticias anteriores de que objetos pudieran tratarse. Así, en la reunión de cabildo de 24 de julio de 1671 el arcadiano dio cuenta de que «... las gradas y Atriles que oy tiene el Altar Mayor de oja de plata por estar maltratadas... (al igual) que las gradillas que le faltan por haçer, se hicieçen nuebamente de plata...»⁴⁰, de manera en todo parecida a la labor de un frontal pequeño que se había traído de Granada en julio de 1671 y que había sido

33 A.C.A., Libro 18, fol. 68v.

34 Ibid., fol. 75r.

35 Ibid., fol. 146r.

36 Ibid., fol. 182r.

37 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 10, fol. 1139v.

38 BERTOS HERRERA, M^o Pilar, *Los escultores...*, p. 180.

39 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 13, fol. 104r-v.

40 Ibid., fol. 67r.

costeado, en parte, con un depósito dejado por D. Francisco Caballero, canónigo que fue de la catedral de Almería. De acuerdo con ello, en la misma sesión capitular anteriormente citada se decidió que «... las dichas gradas, atriles y gradillas dichas se hiciesen nuebamente de plata de la misma hechura y lavor que tiene el frontalillo...» dándose las orden pertinente para que el tesorero «...con efecto se hiciese y corriese por su mano la disposición... y dichos Señores Deán y Cavildo resolvieron que dichas gradas y atriles y gradillas se hagan nuebamente de plata de la hechura y labor del frontalillo que se a atraído de Granada para el Altar Maior...»⁴¹. Es de suponer, por tanto, que la plata traída por Rodrigo de Cisneros e Ignacio Rodríguez en diciembre de 1671 se refiera a las citadas piezas, no descartándose que también pudieran ser los artífices que labrarán el frontalillo de plata anteriormente aludido.

VICENTE GUEVARA

La única noticia que se tiene acerca de este platero la proporciona el *Acta Capitular* de 9 de enero de 1643 en la que se refiere lo siguiente: «... leieronse dos peticiones, una de Antonio de Villegas, Platero, otra de Vicente Guevara, así mismo platero, en que éste pide le ocupen en la Plata que hubiere de haçer...»⁴².

BARTOLOMÉ HEREDIA

Platero y vecino de Granada. Realizó, en colaboración con el también artífice granadino Juan de Villa, un frontal de plata para el altar mayor de la catedral de Almería, cuya labra fue acordada en la sesión capitular de 18 de junio de 1675 en la que se refiere que «... Este día estando dichos señores juntos y congregados en su sala Capítular... el Señor Arçediano dijo que los días pasados se avia mandado suspender el haçer el frontal de plata por no haver efecto para él y que avia escrito al Ilmo. Sr. Obispo D. Fray Francisco de Luna, obispo deste obispado, electo del de Çamora (sic), sobre la manda y limosna que pretendía haçer a esta Iglesia de mill ducados para que se sirbiera de aplicarlos para ajuda al frontal. Y que su Ilm^a le avia respondido lo haría con mucho gusto. Y que en esta consideraçión y demás efectos que están prompts que son onze mil reales del dicho obispo, tres mill reales de las obras pías que su señoría tiene y dos mill de D. Francisco Cavallero, Canónigo Magistral de Pulpito que fue de esta Iglesia, y seięntos reales del Brocatel, quatroçientos y quarenta de una alfombra y mill y quatroçientos del Ilmo. Sr. Obispo D. Fray Alonso Sanvitore, obispo de Zamora, que antes lo fue desta ciudad que todo haçe diez y ocho mill quatroçientos y quarenta reales que se

41 Ibid., fol. 68r-v.

42 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 4, fol. 441v.

determinará si se havía de haçer el dicho frontal. Y haviéndose conferido la materia se acordó se hiciera el dicho frontal...»⁴³.

BERNARDO MANUEL

Platero granadino, activo en la catedral de Almería desde 1645 hasta 1664. Su nombre aparece referido por primera vez en el *Acta Capitular* de 25 de abril de 1645 en cuya sesión se acordó que «...el secretario de este lugar escriba carta a Bernardo Manuel, Platero, veçino de Granada, benga a esta çiudad a adereçar la Plata de la yglesia y a haçer la que fuera menester de nuevo...»⁴⁴. Algunos días más tarde, se le entregó «treinta y dos reales de a ocho a Bernardo Manuel, Platero, para que compre lo necesario para benir y para aiuda al camino y benida a esta çiudad...»⁴⁵.

Los primeros encargos que se le conocen para la catedral fueron los de un tintero, una campanilla y una salvadera mandados hacer por el cabildo el 13 de abril de 1646⁴⁶; más tarde, en julio de 1647, se le entregarían «ocho doblones y medio de a dos caras y dos escudos cada uno» para labrar las cabezas de unos cetros⁴⁷. Ese mismo mes, teniendo el cabildo necesidad de un nuevo pertiguero tras el cese o destitución del también platero Antonio de Villegas, se propuso para tal oficio al artífice granadino «por lo mucho que convendrá que lo sea Bernardo Manuel por tener aquí platero que adereçe la plata cuando es menester...»⁴⁸. El que no fuese aceptada la propuesta por el obispo, a la sazón, D. Luis Venegas de Figueroa (1646-1651), supuso la marcha del platero a Málaga, ciudad en la que se encontraba el 22 de agosto de 1651 cuando los señores capitulares decidieron llamarlo por ser Bernardo Manuel «... grande ofiçal de platero y que sabía que si se le diese la pértiga vendría de Málaga a esta ciudad y a esto se acordó que el Señor Canónigo Doctoral le escriba se benga y le darán la pértiga y las obras de la iglesia...»⁴⁹. La vuelta del platero tuvo lugar al año siguiente pues, el *Acta Capitular* de 9 de abril de 1652 refiere que, «... atento a que se halla en esta Ciudad Bernardo Manuel, llamado por este lugar para la pértiga y por aver venido tarde no se le a dado lo que se le ofreció, que se le de algunas rentas de las fábricas generales por ser tan buen oficial y que cada día ay que hacer muchas obras y no ay quién y para esto se de quenta al obispo...»⁵⁰. Años más tarde lograría el anhelado puesto

43 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 15, fol. 44v.

44 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 9, fol. 560r.

45 Ibid., fol. 563r-v. Cabildo de 18 de julio de 1645.

46 Ibid., fol. 599r.

47 Ibid., fol. 658v. Cabildo de 12 de julio de 1647.

48 Ibid., fol. 659v. Cabildo de 30 de julio de 1647.

49 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 10, fol. 1139v.

50 Ibid., fol. 20r.

apareciendo en los documentos consultados por primera vez con los títulos de pertiguero y platero el 20 de marzo de 1657⁵¹.

Por lo demás, los años que ejerció como platero en la catedral de Almería fueron muy productivos desde el punto de vista profesional. En 1652, aparte de su salario oficial, estipulado en 15 ducados anulares, recibirá 321 reales y medio por la plata y hechura de seis candelabros y una linterna, más 24 reales por agrandar la citada linterna⁵²; en 1653 se le pagará 60 reales por aderezar un cirial abollado, más diversas cantidades por la limpieza de la plata de la catedral y por aderezar y blanquear las andas del convento de San Francisco para la procesión del Santísimo Sacramento⁵³. Por otra parte, en abril de 1654 recibiría en encargo de labrar un relicario para contener las reliquias de San Placido y otras de los Santos Mártires de Cardañas, donadas a la sede almeriense por el obispo D. Fray Alonso de San Vitores (1652-1654)⁵⁴. En este trabajo estaría ocupado durante varios meses, recibiendo a su conclusión, el 20 de octubre de 1654, «veinte y siete reales y medio de la hechura y plata, oro y colores que a gastado en el relicario y custodia pequeña...»⁵⁵. En el *Libro de Cuentas de Fábrica Mayor* de 1655 aparece reseñada una libranza de 2427 reales por la plata y hechura de unos ciriales⁵⁶ y, en diversas *Actas Capitulares* de ese mismo año se trata sobre «ajustar con el Platero la hechura de las Campanillas de plata del Altar maior y adereço de la Cruz...», concertado en la cantidad de 17 ducados⁵⁷. En los documentos de los años 1656, 1657 y 1658 se apuntan diversas cantidades de dinero entregadas al platero por la limpieza y mantenimiento de la plata de la catedral, así como por otros trabajos efectuados para la misma, consistentes en el aderezo de la cruz mayor de la iglesia, de la copa de un candil y del pie de una naveta⁵⁸.

Los últimos trabajos que se le conocen son un tintero y una salvadera que hizo para el cabildo en 1659, por los que cobraría 80 reales⁵⁹, y ciertas reformas en la cruz mayor de la iglesia para cuya pronta labra el cabildo decretó, el 29 de abril de 1663, relevar al platero y pertiguero «de la asistencia de todas las horas y si para

51 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 11, fol. 280r.

52 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 10, fol. 67r. Cabildo de 19 de noviembre de 1652. Véase, también, Cuentas de Fábrica Mayor (recogidas en Fragmentos Antiguos), fol. 207 r-v.

53 A.C.A., Cuentas de Fábrica Mayor, fols. 208 r-v y ss.

54 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 10, fol. 143r. Cabildo de 21 de abril de 1654. También, fol. 151r. Cabildo de 19 de junio de 1654.

55 A.C.A., Libro de Cuentas de Fábrica Mayor, fols. 213 v y ss.

56 Ibid., fol. 215r.

57 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 11, fol. 212v. Cabildo de 9 de noviembre de 1655. También, fol. 213r. Cabildo de 12 de noviembre de 1655.

58 Ibid., fol. 258r. Cabildo de 23 de noviembre de 1656; fol. 280r. Cabildo de 20 de marzo de 1657; fol. 282v. Cabildo de 17 de abril de 1657; fol. 348r. Cabildo de 10 de mayo de 1658; fol. 370r. Cabildo de 1 de octubre de 1658. También, Libro de Cuentas de Fábrica Mayor, 1657, fol. 216r-v.

59 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 11, fol. 407 v. Cabildo de 10 de junio de 1659; fol. 431r. Cabildo de 9 de septiembre de 1659. También, Libro de Cuentas de Fábrica Mayor, fol. 218v.

acabarla con la brevedad que se pide fuere necesario el trabajar en ella los días de fiesta consultándolo primero con el Señor Magistral y con su licencia pueda hacerlo...»⁶⁰. En relación con esta obra, en el *Acta Capitular* de 29 de mayo de 1663 se refiere la propuesta del Señor Magistral «...que la bara y poma que había hecho Bernardo Manuel, Platero, para la Cruz Maior avian entrado de plata labrada ciento y seis onças y media y que le habían entregado ciento y doce onças y tres quartas de plata, que eran neçesaria el satisfacerle la hechura y liquidar la plata que avía mermado al tiempo de su fundición...»⁶¹.

JUAN DEL PINO

Platero, vecino de Almería y pertiguero de su catedral. Fallecido para 1674 como se deduce de la lectura del *Acta Capitular* de 28 de marzo de ese año en la que se refiere que «... se acordó se de limosna de la quota de ospitales a la viuda de Juan del Pino, Pertiguero que fue desta Santa Iglesia, cinquenta ducados y que se le advierta al Mayordomo ponga cobro en la cobrança de la plata que le entregó al dicho Juan del Pino para el inçensario...»⁶². En la sesión capitular de 1 de junio de 1674 se resolvería, además, «...que el Maiordomo de la fábrica maior haga todas las diligencias necesarias para que se le embarguen a la viuda de Juan del Pino, Platero y Pertiguero que fue desta Santa Iglesia, los instrumentos de su oficio para satisfacer la deuda que resta a dicha fábrica...»⁶³.

La primera vez que aparece su nombre reflejado en las *Actas Capitulares* de la catedral de Almería lo es en la sesión de cabildo celebrada el 22 de enero de 1666, en la que se refiere que, Juan del Pino, pertiguero y platero, había presentado «... un memorial de lo que importaba los aderezos de la plata que avía hecho en esta Iglesia...»⁶⁴. El 28 de mayo de ese mismo año se le libran 11 ducados por la limpieza de la plata de la Catedral y 150 reales por nuevos aderezos de la misma⁶⁵; además, se le daría «...642 reales que hicieron de costa de la hechura y pintura, sin la plata, (de) las gradas nuevas del altar Maior...».

En relación con estas gradas, la siguiente noticia aparece en el *Acta Capitular* de 16 de junio de 1666 donde se especifica que «... se saquen los objetos de plata mencionados... que según la dicha entrega pesan treinta y ocho onças de plata y quatro adarmes para que se entreguen al platero para acabar las gradas que se están haciendo...»⁶⁶. Posteriormente, en la reunión de cabildo de 23 de julio de ese

60 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 11, fol. 586v.

61 Ibid., fol. 591v.

62 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 14, fol. 103v.

63 Ibid., fol. 130r.

64 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 12, fol. 732v.

65 A.C.A., Libro de Cuentas de Fábrica Mayor, fol. 229v.

66 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 12, fol. 753v.

mismo año, el prior dio cuenta como «... de la ropa vieja que se avia quemado en la Sacristía avian procedido çinquenta y quatro onças de plata las quales se gastaron en las gradas de plata que se hicieron para el Santísimo Sacramento con treinta y ocho onças más que por todas hacen nobenta y dos onças que es lo que pesó la plata de las dichas gradas...»⁶⁷. Sin embargo, casi un año más tarde, las gradas seguían aún sin estar concluidas, a tenor de una noticia recogida del *Acta Capitular* de 11 de marzo de 1667 en que se dice que «... propuso el Señor Arcediano que a su costa quería hacer dos atriles con su oja de plata para el servisio del Altar Maior, pero que ante todas cosas se a de mandar por este lugar levantar las gradas de plata poniéndoles por pies una volas con su oja de plata o añadiéndoles una grada más. Y estos Señores dieron al Señor Arcediano las graçias de la limosna que en ellos haçia a esta Santa Iglesia y se acordó se hicieçen una volas que sirvan de pies a las dichas gradas guarneçidas de plata las que han de servir delante de las gradas y las traçeras pintadas...»⁶⁸. Los soportes fueron labrados por Juan del Pino, al cual se le pagó, el 24 de marzo de 1668, «... ocho ducados por las hechuras de la quatro volas de plata que a hecho para los pies de las gradas, con la demás plata que hubiese puesto en ella de más de lo que para ello se le entregó y lo que an costado las ocho volas de madera y sus almas de yierro y pintura...»⁶⁹.

MECHOR DE REYES Y AVILÉS

Platero granadino. Fue nombrado por el obispo, D. Domingo Orueta (1688-1701), pertiguero de la catedral de Almería el 1 de febrero de 1689, siendo que dicho día el artífice dio «... fianza hasta cantidad de quinientos ducados a satisfacción del licenciado D. Simón de Tovar, vecino de la ciudad de Granada, a quién se le a de remitir poder en forma para el otorgamiento de la escritura y poniendo, luego que venga a esta ciudad, tienda de platería para las obras y aderezos que tuviere que hacer la Fábrica Maior para el servicio del Culto Divino las quales tienen que ser preferidas a las demás obras que tuviere de hacer. Y así mismo viniendo a servir dicha ocupación de Pertiguero dentro del mes que pide por petición para traer su casa y disponer sus cosas, por lo que toca a el Cavildo como dicho es le admite con el salario de 120 ducados que tenía D. Alonso de Carrión, su antecesor, las quales condiciones se an de expresar en el poder que se da para que se mençione en la escritura que ha de hacer Melchor de Reyes y Avilés con misión y salario a la justicia desta ciudad...». El título de pertiguero fue presentado en el cabildo de 22 de abril de 1689⁷⁰.

67 Ibid., fol. 758r.

68 Ibid., fol. 806v.

69 Ibid., fol. 893v.

70 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 11, fols. 208v y 215v.

IGNACIO RODRÍGUEZ

Platero y vecino de Granada. En el *Acta Capitular* de 12 de enero de 1671 consta, junto con Rodrigo de Cisneros, como «los Plateros que avían hecho la plata de la Fábrica Maior que se trajo por Navidad...(y) dijeron como el capitán D. Lorenço Manuel Puche, Mayordomo de la Fábrica, no les satisfacía toda la cantidad de contado que importaba la dicha plata que son veinte y ocho mil quinientos nobenta y dos reales...»⁷¹. La noticia hace referencia, como ya se ha dicho, a unas gradas, atriles y gradillas labradas por ambos orfebres para la capilla mayor de la catedral.

JUAN DE SANTIAGO

Platero y vecino de Granada. Las noticias que existen sobre este artífice en relación con la catedral de Almería aluden a la compra de una custodia que había dispuesto «...çierto Señor que murió... de los maravedís que resultasen o quedasen de sus bienes...»⁷². De acuerdo con ello, el tesorero propuso, en el cabildo de 7 de julio de 1665, que «... le avisaban de Granada que un particular de dicha ciudad tenía hecha una custodia y que la daría con comodidad si este lugar se determinaba a comprarla, y se resolvió que la remitiese a esta Ciudad como no fuese solo de raio para que en vista de ella si combiniese el comprarla agradando a estos Señores la conçertaría...»⁷³. Unos días más tarde se comunicaba al cabildo como «...Juan de Santiago, platero de la ciudad de Granada, avía traído la custodia de que se dio quenta a este lugar y que se le avia avisado y escrito que siendo de raio no la trujese y así mismo que era de latón (y) que pedía por ella dos mil quinientos ducados, y aviéndose ponderado el primor de su hechura y lo hermoso de ella se determinó... que liquidase el último precio en que la dará para que este lugar vea si será combeniente el comprarla... (y) no ajustándose la compra de ésta si se determinará a haçer otra de el dibujo que se le diere para ello, de plata, y a como llevará por el marco de hechuras...»⁷⁴. No llegándose a un acuerdo sobre el precio a pagar por la custodia, pues el cabildo ofrecía 900 ducados y el platero sólo rebajaba hasta 1500 ducados, se acordó «...que se le diese doscientos reales al dicho Juan de Santiago de ajuda de costa y se llevase su custodia...»⁷⁵.

La última noticia que se tiene sobre este artífice se recoge en el *Acta Capitular* de 1 de septiembre de 1665 en la que se refiere que «... se recibió carta de Juan de Santiago, Platero de la ciudad de Granada, en que remite un dibujo de una Custo-

71 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 13, fol. 104r-v.

72 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 12, fol. 686r. Cabildo de 19 de mayo de 1665.

73 Ibid., fol. 695r.

74 Ibid., fols. 697v y 698r.

75 Ibid., fol. 698r. Cabildo de 21 de julio de 1665.

dia y se resolvió se le escribiese por el Señor Thesorero en la forma que se propuso...»⁷⁶.

JUAN DE VILLA

Platero y vecino de Granada. En los documentos catedralicios sólo aparece su nombre en el *Acta Capitular* de 20 de diciembre de 1675 en la que se cita que «... Bartholomé Heredia y Juan de Villa, Plateros, presentaron petición pidiendo se le satisfaga el trabajo del frontal de plata...»⁷⁷.

ANTONIO DE VILLEGAS

Platero granadino activo en Almería durante el segundo cuarto del siglo XVII. Ostentó el cargo de pertiguero de la catedral hasta el 20 de diciembre de 1641⁷⁸, siendo nuevamente nombrado para tal cargo por el obispo D. Luis Venegas de Figueroa (1646-1651) el 8 de octubre de 1646⁷⁹. Dentro de sus actividades como platero se le documenta por primera vez en el *Acta Capitular* de 6 de julio de 1632 en el que se registra la presentación por parte del artífice de «un Memorial de la plata que había adereçado de la plata (sic) de esta iglesia pidiendo se le pague...»⁸⁰.

El 28 de septiembre de 1638 entregó al cabildo «seis cruces pequeñas, seis salbillas pequeñas y seis pares de ampolletas, todo ello de plata, de la donación que el Señor Prior hizo a esta Santa Iglesia y Sacristía»⁸¹, y en la sesión capitular de 16 de noviembre de ese mismo año se le cita por haber hecho «dos candeleros grandes de plata y de hechura» por los que pedía 28 reales por cada marco en atención a la mucha plata que había empleado en ellos; el cabildo acordó que «el mayordomo de la fábrica mayor remita uno de los dichos candeleros con el dibuxo del a la ciudad de Granada, al Licenciado Gaspar Fernández, Racionero desta Santa Iglesia, para que a plateros de quién más satisfacción tenga lo muestre y se informe de que cantidad de maravedis se podía pagar de cada marco de hechura...»⁸².

Hay que reseñar, también, su actuación como testigo en la entrega que se le hizo al sacristán mayor de la catedral de la totalidad de la plata, oro y joyas que pertenecieron al pontifical del obispo D. Fray Juan de Portocarrero (1603-1631)⁸³, con cuya venta o fundición se acordó hacer «unos candeleros y una cruz, si sobrase de los candeleros plata para ella...»⁸⁴. De estas piezas sólo se puede docu-

76 Ibid., fol. 705r.

77 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 15, fol. 122r.

78 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 9, fol. 386v.

79 Ibid., fol. 229v.

80 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 8, fol. 30v.

81 Ibid., fol. 307v.

82 Ibid., fol. 312r.

83 Ibid., fol. 315v.

84 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 9, fol. 342r.

mentar la cruz, la cual aparece reseñada en el *Acta* del capítulo de 6 de diciembre de 1641 en cuya sesión el deán propuso como «Antonio de Villegas, Platero, estava haciendo la cruz de Plata para el Altar maior desta catedral y que para acabarla faltava Plata y que tenía notiçia que Bartolomé Basquez, mayordomo, avía comprado un poco para las yglesias con orden del señor don Roque (Roa) y que conbendría tomarla para este efecto⁸⁵. De todas maneras, no parece que dicha cruz se terminara pues, el 20 de diciembre de 1641, Antonio de Villegas se despedía de su cargo de pertiguero de la catedral de Almería solicitando del cabildo que determinase lo que había de hacer «de las pieças que tiene hechas de la cruz. Y también exhibió una caxa que el Señor Obispo D. Fray Antonio de Viedma le entregó con onçe pieças de plata y dos clavos y una hechura de la cruz grande. Y los dichos señores lo hubieron por despedido y mandaron que la plata se entregue a Pedro Fornieles, sacristán mayor, por pieça y peso...»⁸⁶.

De vuelta a Granada, se establecería un pleito entre el platero y el cabildo almeriense por la cruz anteriormente citada. En el *Acta Capitular* de 4 de julio de 1642 se reseña «...que el chanfre vea a Antonio de Villegas, platero, en razón de las piezas de Plata que tiene de esta Santa Iglesia...»⁸⁷. Al año siguiente el artífice reclamaba al cabildo que se «le satisfaga lo que tiene hecho en las Pieças de la Cruz que le mandaron haçer...»⁸⁸ y, aún más tarde, en la sesión capitular de 7 de enero de 1645, se estaban acordando medidas para conseguir el reembolso del valor de la plata y pieza labradas de la cruz que pertenecían a la iglesia: «... este día el señor tesoreo propuso al los dichos señores como ya le constava que a Antonio de Villegas, Platero, pertiguero que fue de esta Iglesia se le encomendó haçer una cruz, que para ello se le había dado un poco de plata y lo que había entendido el dicho Antonio Villegas por neçesidad que había tenido en Granada había vendido la plata que tenía labrada. Acordose que su merced haga diligençia de cobrar lo que el susodicho debiere y para ello se le da comisión...»⁸⁹. Por lo que parece, la gestión emprendida por el tesorero de la iglesia para recobrar las piezas de plata de la cruz no tuvo que tener éxito, opinión que refuerza un acuerdo adoptado en la sesión capitular de 22 de septiembre de 1645 referido en los siguientes términos: «...acordose, vista la carta de Bernardo Manuel, Platero, que se le escriba venga luego sin temores algunos que el cabildo le amparará que abiendo de traer ofiçial sea el que quisiere con que no sea Antonio de Villegas y que abiéndolo de traer a este no venga...»⁹⁰. De todas maneras, las diferencias habidas entre el cabildo y el platero tuvieron que subsanarse de alguna manera por cuanto su nombre aparece nuevamente asociado al cargo de pertiguero en una noticia de fecha 13 de abril de

85 Ibid., fol. 385r.

86 Ibid., fols. 386v y 387r.

87 Ibid., fol. 420v.

88 Ibid., fol. 441v. Cabildo de 9 de enero de 1643.

89 Ibid., fol. 537v.

90 Ibid., fol. 599r.

1647, día en que solicitaba permiso al cabildo para trasladarse a Granada por estar su mujer a punto de morir⁹¹. Tras el óbito, tenido lugar para el 7 de mayo de ese año⁹², se reincorporaría a su trabajo en la catedral —aunque ya sin el cargo de pertiguero— hasta 1648 cuando se acordó, por parte de los señores capitulares, dar al platero una libranza de 240 reales por «la hechura de seis pares de vinajeras de plata que hiço para esta Santa Iglesia. Y que se le diese otra librança de biente ducados de plata las quales dos libranças se dieron en una por finiquito de quantas que hiço con los Dichos Señores...»⁹³.

FRANCISCO XINOVARTE

Platero y vecino de Almería. Su nombre aparece en relación con una decisión adoptada por el cabildo y recogida en el *Acta* de la sesión de 19 de enero de 1700, en la cual se acordó que «...en consideración que el Pertiguero que de presente sirve la Iglesia es mui corto oficial y necesita para haçer los aderezos de la plata valerse de los plateros que ai en esta Ciudad y se a reconocido hacerse maior gasto del que debían tener los aderezos, que el mayordomo y el Sacristán Mayor se entiendan para dichos adereços con uno de los Plateros desta Ciudad que le pareciese más a propósito y le pague lo que hiciere según conçertare...»⁹⁴. En este sentido, en el capítulo de 12 de febrero de 1700 se trató sobre la petición efectuada por «...Francisco Xinovarte pidiendo que el Cabildo le faborezca encargándole los aderezos de la plata que se ofrecieren de la Iglesia dando para ello las fianzas necesarias a satisfacción del Cavildo. Se acodó que sin embargo de lo acordado en el Cavildo de 21 de enero, se le encargue los aderezos que se ofrecieron de la plata de la Iglesia...»⁹⁵. El platero depositó como fianza 500 ducados que le fueron avalados por Juan Gómez⁹⁶.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1551, marzo, 15. Almería.

Relación de las piezas de plata contenidas en el *Inventario General* efectuado en 1551 y entregado a D. Damián López de Almaguer, tesorero, y a Juan Romacho, sacristán.

A.C.A. Fragmentos Antiguos, ff.325v-341r.⁹⁷

91 Ibid., fol. 649r.

92 Ibid., fol. 651v.

93 Ibid., fol. 904v. Cabildo de 11 de mayo de 1648.

94 A.C.A., Actas Capitulares, Libro 19, fol. 110v.

95 Ibid., fol. 112v.

96 Ibid., fol. 113r. Cabildo de 16 de febrero de 1700.

97 El Inventario de 1551 está publicado en su totalidad en: NICOLÁS MARTÍNEZ, M.^a del Mar. TORRES FERNÁNDEZ, M.^a del Rosario. «El Inventario de 1551 de la Catedral de Almería». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 19, (1988), pp. 143-159.

Plata del obispo D. Juan Ortega.

Una cruz de plata grande dorada que pesó treynta y dos marcos y tres onças toda ella con el pye, ay seys apóstoles de bulto y en la cruz ay un christo en la columna (sic) y en la otra parte christo crucificado.

Un incensario grande de plata con çinco cadenillas de la misma plata con su brocha de plata al cabo con dos sortijas grandes, pesó siete marcos menos media onça y más la plata que se le a añadido.

Una naveta con su cuchara de plata para echar el incenso, pesó dos marcos menos seys reales.

Una binajeras grandes blancas que se hicieron de la plata del dotor (sic) rojas con un leonçinco encima de las cubiertas, pesaron dos marcos y medio menos tres reales, desta se hizieron las ordinarias.

Una custodia de plata con su sobre capa dorada toda y una cruz con su crucifijo que está encima de la sobre capa, pesó seys marcos y una onça, falta un pico de uno de los pilares de la custodia.

Un vaso de plata en el sagrario en que está el santísimo sacramento, es a cargo del arçipreste.

Un enbudico (sic) de plata y una cucharica de plata para el óleo y crisma, es a cargo del arçipreste.

Unas crismeras esmaltadas que son de plata y una anpolla (sic) para oleum infirmorum, es a cargo del arçipreste.

Un açetre de plata con su isopo de plata que tiene el açetre un letrado en rededor con dos escudos de las armas del obispo don juan de ortega y tres leonçicos de plata que sostienen en dicho açetre con su asa y hebilla de plata ençima, pesó todo çinco marcos y tres onças y media y tiene el ysopo un palo dentro sobre que está hecho, pesó todo con el dicho palo lo que dicho es. (Al margen) faltan los leones que pesaron seys (sic) y se consumieron por el canónigo çamora.

Una lámpara de plata con sus cadenillas y una broncha de plata ençima que dio el obispo don juan ortega, pesó todo dos marcos y dos onças, consumiose en el segundo inçensario.

Un portapaz de plata con una ymagen de nuestra señora de marfil, de dentro tiene tres piedra las dos azules y la una verde, pesó tres marco menos onça y media.

Dos candeleros de plata grande con sus palos plateados. Dos coronas de plata que dio el prior don sáncho ortega, la una grande para nuestra señora y la otra pequeña para el niño jesús.

Cálices.

Un cáliz de plata grande de todo dorado con su patena de plata dorada la qual tiene una cruz en medio que pesó todo quatro marcos menos onça y media, diolo el capitán lizcano.

Más seys cálices de plata para decir misas en los altares menores con sus patenas de plata.

Una cruz de plata con un crucifixo por la una parte que dio el deán don francisco ortega con su capa de cuero negro.

Dos çiriales de plata grande cada uno con siete cañones y su copa con quatro sierpes pequeñas de las bocas de las quales cuelgan una aldavicas de la misma plata con dos aranzelas donde cae la cera de hoja de milán y dos fundas de lienços con que se cubren, los cuales dio el señor obispo don diego hernández de villalán.

Quatro ceptros de plata grandes que tiene cada uno ocho cañones y ocho nudos con sus cabeças.

Más otro ceptro de plata para el pertiguero con ocho cañones y ocho nudos y su cabeça.

Un inçensario de plata nuevo que truxo de granada el señor chantre que según la nómina que mostró peso seys marcos y dos onças y çinco reales, tiene quatro cadenas.

Una naveta para este inçensario con su cuchara de la misma plata, el qual inçensario se hizo de la lámpara de plata arriba dicha.

Dos vinajeras de plata grande con dos sierpes con caños con sus tapaderas de la misma plata, hizieronse estas de las ampollas pequeñas arriba dichas.

Pazes.

Dos portapazes de latón morisco dorado. Más otra dos de palo para el pueblo.

1558, enero, 15. Almería.

Relación de piezas de plata contenida en la *Memoria de la Hacienda de la Catedral de Almería* entregada a D. Damián López de Almaguer, tesorero, y a Juan de Romacho, sacristán mayor, el 15 de enero de 1558.

A.C.A. Fragmentos Antiguos, ff. 350r yss.

Plata

Una cruz de plata grande dorada que pesó treynta y dos marcos y toda ella con el pie en el qual ay seis apóstoles de bulto y en la cruz un cristo en la coluna (sic) y de la otra parte un cristo crucificado.

Más una cruz de plata grande que pesa veinte y dos marcos y seis onças y dos reales y medio. Costó cada marco de labrar a treynta y seis reales.

Una cruz de plata que tiene un crucifixo por la una parte que dio el deán don francisco ortega con su caja de cuero, pesó tres marcos y una onça.

Un incensario grande de plata con cinco cadenillas de la misma plata con su broncha de plata al cabo con sus dos sortijas. Pesó siete marcos menos media onça más la plata que se le añadió.

Una naveta con su cuchara de plata para echar el incenso. Pesó seis marcos menos seis reales.

Un incensario de plata nuevo que tuxo de granada el señor chantre que según la nómina que se mostró peso seis marcos y dos onças y cinco reales. Tiene quatro cadenas.

Una naveta para este incensario con su cuchara de la misma plata, el qual incensario y naveta se hizo de una lámpara. Pesó dos marcos y una onça y quatro reales.

Unas vinageras grandes blancas que son las ordinarias. Pesaron dos marcos y tres onças. (Al margen) una vinagera está en granada.

Dos vinageras de plata grande, dos sierpes por caños con sus tapaderas de la misma plata, trujeron cinco marcos y siete onças y tres reales y medio de plata.

Una custodia de plata con su sobre copa dorada toda, con su crucifixo que está encima de la sobre copa. Pesó seis marcos y una onça. Falta un pico de los pilares de la custodia.

Más un ostiario de plata que pesó diez ducados y real y medio que sirve de relicario en el Sagrario.

Item (... borrado) plata para el altar maior.

Un embudico de plata y su cuchara de plata para olio y crisma a cargo del arcipreste (sic). Pesaron los dos quatro reales y medio (Al margen) no está en la sacristía la cuchara.

Más unas crismeras de plata y para oleum infirmorum con su ampolla de plata a cargo del arcipreste. Las crismeras pesaron tres marcos y la del oleo infirmorum dos onças.

Un acetre de plata con su isopo de plata. Tiene el acetre un letrero alrededor con dos escudos de las armas del obispo D. Juan ortega con su asa de plata encima. Pesó todo çinco marcos y tres onças i media. Tiene el isopo un palo dentro sobre questa hecho. Pesó todo lo suprascripto.

Más un isopo de plata que pesó un marco y seis onças y un ochavo y medio.

Una portapaz de plata dorada para el perlado que pesó tres marcos y medio más el oro i hechura con su caxa.

Más otra paz de plata con una imagen de nuestra señora de marfil. Dentro tiene tres piedras, las dos azules y la otra verde. Pesó tres marcos y una onça.

Más otros dos portapazes de plata con sus ymagines de nuestra señora, pesan çinco marcos.

Dos candeleros de plata grande con sus palos plateado. Pesaron quinze marcos y medio.

Dos coronas de plata que dio el prior don sancho ortega, la una para nuestra señora y la otra pequeña para el niño Jhesus. La grande pesó quatro onças y la pequeña onças y una quarta.

Más una custodia de plata para llevar el sacramento a los enfermos. Pesó cinco marcos y un real con su sobre caxa y cruz con un crucifixo.

Más una caxa dorada dentro y los bordes de fuera para la comunión. Pesó quarenta i nueve reales y medio. Hizose de un vaso de plata que dize estar a cargo del arcipreste.

Más un platico como patena para el olio infirmorum. Pesó cinco onças y un real.

Más un ostiario que pesó un marco y tres onças y medio real.

Un cáliz de plata dorado grande con su patena de plata dorado, la qual tiene una cruz en medio que pesó todo quatro marcos menos una onça y media. Diola el capitán Juan de lizcano.

Más seis cálices de plata para desir misas en los menores altares, con sus patenas de plata (Al margen) razón de lo que pesaron estos seis cálices. El cáliz nuevo con su patena, pesó dos marcos y una onça la copa dorada. Otro cáliz nuevo dorado el pie a quartos con su patena, pesó dos marcos y cinco onças. Otro cáliz nuevo sola la copa dorada con su patena, dos marcos. Otro cáliz de los viejos, la copa dorada y en el medio la mançana con unos botonçicos dorados y en el pie una cruz de zinzel solamente, pesó dos marcos y dos onças con la patena. Otro cáliz pequeño, dorada la mançana y a quarto el pie y en la mançana unas flores azules de esmalte, pesó dos marcos y tres onças. Otro cáliz dorado, el pie a quartos y labrados con más flores, pesó con su patena dos marcos y onças y media.

Item un cáliz de plata todo dorado con la patena, el qual pesa dos marcos y tres onças i media en la mançana tres seraphines con unos listones para la mançana con sus rosicas de plata esmaltadas de azul el qual dexo el deám don francisco ortega por la sepultura que se le dio en el cruzero con su caxa de madera y cuero negro.

Dos ciriales de plata grande cada uno con siete cañones y su copa con quatro sierpes pequeñas de las bocas de las quales cuelgan quatro cadenillas con sus aranzeles de hoja de lata do cae la cera y dos fundas de lienço con que se cubren, los quales dio el señor obispo don diego hernández de villalán.

Quatro ceptros de plata grande que tiene ocho cañones y ocho nudos con sus cabeças.

Más otro ceptro nuevo para el pertiguero con ocho cañones y ocho nudos con sus cabeças. Pesan quarenta marcos siete onças y quatro reales y medio.

Más un viril questa en el sagrario del altar maior para la procession de los jueves. Es de plata y dorado la una luna quebrada con çiertas piedras de diversos colores. El pie que tiene es la sobre copa de la custodia. Pesó un marco y una onça el viril solo sin el pie.

1567, agosto, 8. Almería.

Relación de la plata contenida en el *Inventario de las cosas de plata, ornamentos y todo lo demás de la sacristía de la Catedral de Almería*, redactado el 8 de agosto de 1567 y entregado por el tesorero, D. Damián López de Almaguer, a D. Cristobal de Quevedo, sacristán.

A.C.A. Fragmentos Antiguos, ff.377r y ss.

Plata

Una cruz de plata grande que es dorada. Pesó treinta y dos marcos con el pie en el qual ay seis apóstoles de bulto y una cruz en la qual ay un cristo en la columna y de la otra parte un cristo crucificado. (Al margen) está quitado un extremo de un braço

y una guarnicición de cada lado que están en poder del sacristán casero. Y las mostró.

Más una cruz de plata grande que pesó veinte y dos marcos y seis onças y dos reales y medio. Costó cada marco de labrar a treinta y seis reales.

Una cruz de plata que tiene un crucifixo por la una parte que dio el deán don francisco ortega con su caxa de cuero. Pesó tres marcos y una onça. (Al margen) paressio consumiose la funda.

Un incensario grande de plata con cinco (borrado) quatro cadenilla de la misma plata con si brocha de plata al cabo con dos sortijas grandes. Pesó siete marcos y media onças y más la plata que se a añadido. (Al margen) consumiose la una en adovar otras.

Una naveta con su cuchara de plata para echar el incienso. Pesó seis marcos menos seis reales.

Un incensario de plata nuevo que truxo de granada el señor chantre. Según la nómina que mostró pesó seis marcos y dos onças y çinco reales. Tiene quatro cadenas. (Al margen) hanse de pegar.

Una Naveta para este incensario con su cuchara de la misma plata el qual incensario y naveta se hizo de una lámpara. Pesó dos marcos y una onça y quatro reales. (Al margen) está quitado el árbol y a poder del sacristán. Una cruz de plata que fue del obispo corriorero con su caxa.

Unas vinageras grandes blancas que son ordinarias. Pesaron dos marcos y tres onças. (Al margen) otras vinajeras pequeñas que están por pesar.

Una custodia de plata con su sobre copa dorada toda con su crucifixo que está encima. La sobre copa pesó seis marcos y una onça, falta un pico de los pilares de la custodia. (Al margen) está por pegar. Ay una fuente de plata que dio el obispo corriorero con sus armas en medio.

Un ostiario de plata que pesó diez ducados y real y medio que sirve de Relicario.

Un embudico de plata y su cuchara de plata para olio y chrisma a cargo del arcipreste. Pesaron los dos quatro reales y medio.

Más unas chrismeras de plata para oleum infirmorum con su ampolla de plata a cargo del arcipreste. Las chrismeras pesaron tres marcos y la de oleum infirmorum dos onças.

Un açetre de plata con su ysopo de plata. Tiene el açetre un letrero en deredor con dos escudos de las armas del obispo don juan de ortega con su asa de plata ençima. Pesó todo çinco marcos y tres onças y media. Tiene el ysopo un palo dentro sobre questa hecho. Peso todo lo supra scripto.

Más un ysopo de plata que pesó un marco y seis onças y un ochavo y medio.

Un portapaz de plata con una ymagen de nuestra señora de marfil dentro tiene tres piedras las dos azules y la otra verde. Pesó tres marcos y una onça. (Al margen) falta un remate de lo alto.

Yten otro porta paz de plata dorada para el perlado que pesó tres marcos y medio y más el oro y hechura con su caxa.

Más otros dos portapazes de plata con sus ymágenes de nuestra señora que pesan onças marcos. (Al margen) en la una falta un rematico en lo alto.

Dos candeleros de plata grande con sus palos plateados. Pesaron quince marcos y medio. (Al margen) adobense estos candeleros.

Dos coronas de plata que dio el prior don sancho ortega, la una para nuestra señora y la otra pequeña para el niño Jeshus. La grande pesó quatro onças y la pequeña una onça y una quarta.

Más una custodia de plata para llevar el Sacramento a los enfermos. Pesó cinco marcos y un real con su sobre caxa y una cruz con un cruçifixo.

Más una caxa dorada de dentro y los bordes de fuera para la comunión. Pesó quarenta y nueve reales y medio. Hizose de un vaso de plata que dizen está a cargo del arcipreste.

Más un platico como patena para el olio infirmorum. Pesó cinco onças y un real.

Más un ostiario que pesó un marco y tres onças y medio real.

Un cáliz de plata dorado grande con su patena de plata dorada la qual tiene una cruz en medio que pesó todo quatro marcos menos una onça y media. Diolo el capitán lizcano.

Más seis cálices de plata para dezir Misas en los menores altares con sus patenas de plata (tachado).

Un cáliz Nuevo con su patena. Pesó dos marcos y una onça. Es la copa dorada.

Otro calix Nuevo, sola la copa dorada, con su patena. Pesó dos marcos.

Otro calix de los viejos. La copa dorada y en el medio la mançana con unos botonçicos dorados y en el pie una cruz de çinzel. Solamente pesó dos marcos y dos onças con la patena.

Otro calix pequeño, dorada la mançana y a quarto el pie y en la mançana unas flores azules de esmaltes. Pesó dos marcos y seis onças.

Otro cáliz dorado, el pie a quartos y labrados con unas flores. Pesó con su patena dos marcos y onça y media.

Yten un cáliz de plata todo dorado con la patena, el qual pesó dos marcos y tres onças y media. En la mançana tres seraphines con unos listones para la mançana con sus cosicas de plata esmaltada de azul, el qual dexo el deán don francisco ortega desta iglesia por la sepultura que se le dio en el cruzero, con su caxa de madera y cuero negro. (Al margen) fue esmaltado. Ya no.

Dos ciariales de plata grandes cada uno con siete cañones y su copa con quatro sierpes pequeñas de las bocas de las quales cuelgan quatro cadenillas con sus aranzeles de hoja de lata do cae la cera y dos fundas de lienço con que se cubren, los quales dio el señor obispo don diego hernández de villalán.

Quatro ceptros de plata grandes que tienen ocho cañones con ocho nudos con sus cabeças. Pesan quarenta marcos, siete onças y quatro reales y medio. (Al margen) faltan dos extremos de lo alto de los dos.

Más otro ceptro Nuevo para el pertiguero con ocho cañones y ocho nudos con sus cabeças.

Más un viril que está en el Sagrario del altar mayor para la procesión de los jueves. Es de plata y dorado. La una luna quebrada con ciertas piedras de diversos colores, el pie que tiene es la sobre copa de la custodia. Pesó un marco y una onça, el viril solo sin el pie.

1573, septiembre, 26. Almería.

Relación de la plata de la catedral de Almería contenida en el *Inventario General* realizado con motivo de la visita efectuada por el obispo D. Diego González en 1573.

A.C.A. Fragmentos Antiguos, ff. 401v y ss.

Plata

Un ostiario de plata que fue del Señor Obispo Corrionero. (Al margen: es pequeño, con su tapa).

Una cruz de plata grande dorada, peso treinta y dos marcos con el pie en el qual ay seis apóstoles de vulto.

Una cruz en la qual ay un christo crucificado. Está quitado un extremo del un brazo y una guarnición en cada lado que está todo en poder del sacristán luis casero y lo mostró. (Al margen) faltan a esta cruz dos extremos en lo alto, están en poder del deán francisco gonzález como mayordomo de la fábrica. Mandó Su Señoría se adobe. El extremo del brazo se adobó y así está toda cumplida.

Mas una cruz de plata grande que pesó veinte y dos marcos y seis onças y dos reales y medio. Costó cada marco de labrar a treinta y seis reales (Al margen) mandó su señoría se adobe.

Una cruz de plata que tiene un crucifixo por la una parte que la dio el deán don francisco de ortega con su caxa de cuero. Pesó tres marcos y una onça. (Al margen) está en poder del sacristán.

Un incensario grande de plata con quatro cadenillas con su broncha de plata al cabo, con dos sortijas grandes, pesó siete marcos y media onça.

Una naveta con su cuchara de plata para echar el incensio (sic) pesó seis marcos menos siete reales (Al margen) la cuchara no paresce.

Un incensario de plata nuevo, peso seis marcos y dos onças y cinco reales, tiene quatro cadenas.

Una naveta para este incensario con su cuchara de plata el qual incensario y naveta se hizo de una lámpara, pesó dos marcos y una onça y quatro reales, está quitado el árbol y en poder del sacristán luis casero.

Unas vinageras grandes de plata, pesaron dos marcos y tres onças, son ordinarias.

Otras dos vinageras grandes de plata, por caños dos sierpes con sus tapaderas, pesaron cinco marcos y siete onças y tres reales y medio de plata.

Unas ampollas de plata pequeñas que fueron del obispo corrionero.

Una custodia de plata con su sobre capa dorada, todo con su crucifixo que está encima de la sobrecapa, pesó seis marcos y una onça, falta un pico de los pilares de la custodia.

Un ostiario de plata que pesó diez ducados y real y medio que sirve de reliquiario (sic).

Un embudico de plata y su cuchara de plata para olio y chrisma a cargo del arçipreste, pesaron los dos quatro reales y medio.

Más una chrismeras de plata para oleum infirmorum con su ampolla de plata a cargo del arçipreste, las chrismeras pesaron tres marcos y la de oleum infirmorum dos onças.

Un acetre de plata con su isopo de plata, tiene el açetre un letrero en el rededor con dos escudos de las armas del obispo don juan de ortega, con su asa de plata ensima. Pesó todo cinco marcos y tres onças y media. Tiene el ysopo un palo dentro sobre que está hecho. Pesó todo lo supra scripto. (Al margen) este consumiose y se hizo otro mayor).

Mas otro isopo de plata que pesa un marco y seis onças y un ochavo y medio. (Al margen) consumiose.

Una porta paz de plata con una ymagen de nuestra señora de marfil dentro tiene tres piedras las dos azules y la otra verde, pesó tres marcos y una onça, faltále un remate de lo alto.

Item otra porta paz de plata dorada para el perlado (sic) que pesó tres marcos y medio y más el oro y hechura con su caxa.

Más otras dos portapaces de plata con sus imagines de nuestra señora que pesaron cinco marcos, en la una falta un rematico en lo alto.

Dos candeleros de plata grande con sus palos plateados, pesaron quince marcos y medio.

Dos coronas de plata que dio el prior don sancho ortega, la una para nuestra señora y la otra pequeña para el niño Jhesus. La grande peso quatro onças y la pequeña una onça y una cuarta (Al margen) está en el altar mayor.

Una portapaz de plata dorada que fue del obispo Corrionero.

Más una custodia de plata para llevar el sanctissimo sacramento a los enfermos. Peso çinco marcos y un real, con su sobre caxa y una cruz con crucifixo.

Más una caxa de plata dorada de dentro y los bordes de fuera para la comunión. Peso quarenta y nueve reales y medio. Hizose de un baso de plata.

Un platico como patena de plata para el oleum infirmorum. Peso çinco onças y un real.

Más un ostiario que pesó un marco y tres onças y medio real (Al margen) sin tapa; mandó su señoría que se venda o se gaste en lo que hubiere neçesidad.

Un caliz de plata dorado grande, con su patena de plata dorada, la qual tiene una cruz en medio. Pesó todo quatro marcos menos una onça y media. Diolo el capitán Liscano.

Un cáliz nuevo con la copa dorada y su patena. Pesó dos marcos y una onça. Otro cáliz nuevo dorado el pie a quartos con su patena, pesó dos marcos y cinco onça. (Al margen) está quebrado y diose al mayordomo.

Otro cáliz nuevo sola la copa dorada con su patena, pesó dos marcos.

Otro cáliz de los viejos la copa dorada y en el medio la mançana con unos botonçicos dorados y en el pie una cruz de cinzel, pesó dos marcos y dos onças con la patena.

Otro cáliz pequeño dorada la mançana y a quarto el pie, pesó dos marcos y seis onças.

Otro cáliz dorado el pie a quartos y labrado con unas flores, pesó con su patena dos marcos y onça y media.

Item un cáliz de plata todo dorado con la patena el qual pesa dos marcos y tres onças y media, en la mançana, tres çeraphines el qual dexo el deán don francisco de ortega de esta iglesia por la sepultura que se le dio en el cruçero, tiene el cáliz su caxa de madera de enebro negro.

Dos çiriales de plata grande cada uno con siete cañones y su copa con quatro sierpes pequeñas en las vocas de las quales cuelgan quatro cadenillas con sus aranceles de hoja de lata do cae la cera, los cuales dio el señor obispo villalán, faltanles las quatro cadenillas. (Al margen) faltan las cadenillas y no tiene sino cinco cañones). Hay otro cáliz todo dorado con su patena con las armas en el pie del cáliz del obispo corriõnero».

Los comentarios sobre el oro, la plata y otros metales en *Espectáculo de la Naturaleza* del Abad Pluche

CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO
Universidad de Murcia

I. LOS TEXTOS SOBRE PLATERÍA

Los tratados sobre el arte del oro y la plata no fueron excesivamente abundantes, aunque sí hubo alusiones más o menos extensas y significativas en libros sobre otras artes, sobre minerales y otras materias. La mítica referencia a que el vellocino de oro colgado de una encina en los confines del mundo que consiguió coger Jasón ayudado por Medea en su expedición con los Argonautas era en realidad un libro «con láminas de piel de vellocino, que contenía el método para trabajar el oro y la plata», tal y como lo explicó Pomponio Gaurico en su tratado *Sobre la escultura* de 1504 y recoge Suda¹, muestra una vez más el interés por rastrear los orígenes de las artes y, en este caso, el tratado primigenio sobre esta disciplina y manifiesta la fantasía que se crea a partir de la piel aurífera de vellón. Ya en el Éxodo aparecen los plateros Besalel y su ayudante Oholiab trabajando objetos para el culto a Dios

¹ GAURICO, P. *Sobre la escultura*. Edic. A. Chastel y Robert Klein, Madrid, 1989, p. 259. APOLONIO DE RODAS. *Argonáuticas*. Introducción, traducción y notas M. Valverde Sánchez, Madrid, 1996.

y «para concebir y realizar proyectos en oro, plata y bronce; para labrar piedras de engaste, tallar la madera y ejecutar cualquier otra labor» (Ex. 31, 4-5) y la alusión a ellos se retomó en sermones que se hicieron con motivo de la realización de obras del ajuar litúrgico, dorado de retablos u otros acontecimientos que tenían que ver con estos metales².

Asimismo, en el descubrimiento del grabado algunos autores le concedieron el protagonismo a un platero³. Filarete aludió tempranamente a los orfebres y pintores que, en etapas de pobreza y decadencia, mantuvieron su ingenio despierto y fue a quienes se recurrió para satisfacer las demandas constructivas, aplicando los primeros las formas ediculares y turibulares a las tipologías arquitectónicas, insistiendo en la idea de que las artes tenían su origen y tronco común en el diseño, amén de que Filarete hizo depositarios en casos extremos del saber dibujístico a quienes practicaban estas dos disciplinas. También Varqui señalaba que bajo el arte del diseño se hallaban los plateros y bordadores⁴. En diferente sentido, es conocido el uso del término plateresco discutidamente aplicado a la arquitectura, al tratarse más de un estilo de ornamentación⁵. Por otro lado, no pocos afamados maestros de otras profesiones se iniciaron practicando el arte de los metales.

Sugerentes fueron también los relatos sobre el saber de los egipcios en esta materia y sobre la orden de Diocleciano de buscar y quemar cuantos libros versaran sobre ella⁶, noticia, por demás, aplicable a otros emperadores posteriores y a su voluntad de eliminar los escritos sobre magia. La alusión a Arfe como Biblia de la

2 RESALT, G. *Oración panegyrico-moral, honra, y provecho para los piadosos corazones, que han concurrido con sus limosnas al Dorado, y Bruñido del insigne Retablo, consagrado à las Supremas Majestades de nuestro Dios Sacramentado, y de la Reyna de los Ángeles Maria Santíssima, con el apreciable Titulo de Remedios, para el desahogo del Religiosísimo Claustro Mercedario, que desea que lo conozcan los que, con su caridad han concurrido*. Murcia, 1765, pp. 16-17.

3 Milizia señalaba que poco importaba que hubiera sido «el inventor de las estampas el platero toscano llamado Maso Finiguerra, ó el maestro Andrea Murano, ó el pastor Francisco de Munster». Ceán Bermúdez en la traducción española aclaraba lo siguiente: «De Maso ó Tomasso Finiguerra, platero de Florencia, cuentan sus paisanos que acostumbrado á imprimir en pasa ó pasta de tierra ó de azufre sus obras, grabadas en plata, observó que en el hueco que tenían las líneas, quedaba cierto humor negro, que trató de imprimir en un papel humedecido; y que á fuerza de ensayos, y con el auxilio de un cilindro, consiguió ser en Italia por los años de 1450 el inventor de las estampas. Añaden que Finiguerra comunicó su descubrimiento al pintor Sandro Botticello y al platero Baccio Baldino, quienes le propagaron en la Toscana, y después se extendió á toda la Italia». También señalaba que la invención de las estampas en Alemania la había hecho un pintor y platero (MILIZIA, F. *Arte de ver en las Bellas Artes del diseño según los principios de Sulzer y de Mengs*. Trad. J.A. Ceán Bermúdez, Madrid, 1827, pp. 108, 225, 224).

4 VARCHI, B. *Lección sobre la primacía de las artes*. Estudio preliminar C. Belda Navarro, Valencia, 1993, p. 103. En las cartas que reunió Varqui de famosas personalidades del siglo XVI inquiriéndoles sobre la cuestión de la superioridad de la pintura o de la escultura, Vasari señalaba que jamás la escultura podría dar las calidades de telas, plata, oro y joyas como la pintura (Ibíd., p. 149).

5 MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. «Introducción» a SAGREDO, D. de. *Medidas del Romano*. Murcia, 1986, pp. 72-73.

6 GAURICO, P. op. cit., p. 259.

platería fue siempre constante. Soler y Fabregat ha señalado que las respuestas a las preguntas que le hicieron a un orfebre para alcanzar la maestría se basaban en el *Quilataador* de Juan de Arfe y debió ser costumbre extendida⁷. No en vano su autor confesaba que su obra era una síntesis de los conocimientos tenidos hasta entonces⁸. Arfe con su *Varia Commensuracion* pretendió ser útil a los profesores de arquitectura pero también a los «Plateros, Tallistas, Escultores, y Pintores, y á todos los aficionados á las Ciencias Matemáticas...»⁹. De hecho, precisamente los artífices de la plata iban a sacar provecho de su información sobre las obras para servicio del culto (andas, piezas de altar y pontificales, de procesión, de capilla y custodias de asiento y portátiles)¹⁰.

Menos ambicioso, aunque con más de una edición, fue el *Prontuario y guía de artífices plateros, en que se dan reglas para ligar, religar y abonar, y deducir cualquiera cantidad de oro y plata a la ley y quilate que S.M. (que Dios guarde) manda en la Real Pragmática de 28 de Febrero de 1730* (Madrid, 1734) de José Tramullas y Ferrera, natural de Barcelona que se titulaba escultor de oro y plata¹¹. Artífice de obras de oro y tallador de joyas en la Corte fue Dionisio de Mosquera, autor de *Litho-statica o teórica, y práctica de medir piedras preciosas* (Madrid, 1721)¹². En *Arte, o cartilla del nuevo beneficio de la plata* (Lima, 1738), Lorenzo Felipe de la Torre Barrio exponía un método que había descubierto para la purificación de este metal. Casi un recetario es el texto de Riffault, traducido por Lucio Franco de la Selva en 1832, que descendía a explicar los instrumentos usados por los profesionales de esta materia, detallando cómo dorar a la aguada, al óleo, a fuego sobre metales y cómo quitar el oro, pues la belleza del mismo incitaba a la búsqueda de medios para aplicarlos en infinidad de cuerpos¹³. Alvaro Alonso Barba, oriundo de Lepe y párroco en San Bernardo de Potosí, tituló su obra *Arte*

7 SOLER I FABREGAT, R. *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*. Oviedo, 2000, p. 103.

8 «No quiero que nadie piense que este mi trabajo a sido solo mio, y que con confianza y atrevimiento he querido yo poner ley y tasa al valor de cosas tan preciosas por mi parecer y juicio, sino comunicando los hombres que mas han tratado esto en España, y aprovechándome de los trabajos y experiencia de cada uno» (ARPHE, I. *Quilataador de la plata, oro, y piedras*. Valladolid, 1572, s.p.).

9 ARPHE Y VILLAFañE, J. *Varia Commensuracion para la escultura, y arquitectura*. Madrid, 1773, Prólogo, s.p.

10 SANZ SERRANO, M.J. *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Madrid, 1978.

11 Antes había publicado *Puntual correspondencia y reducción verídica de la moneda de vellón de Cataluña, a la de Castilla y viceversa* (Madrid, 1734).

12 Recientemente se ha publicado el manuscrito de un minero y azoguero catalán sobre el arte mineralógico y el beneficio de los metales de plata que dedicó a Carlos IV y escribió en Buenos Aires en 1797 (SERRA CANALS, F. de. *El Perito incógnito y el Curioso aprovechado. Tratado de minería inédito del Virreinato del Río de la Plata*. Estudio Preliminar y glosario por E.O. Acevedo. Madrid, 1999).

13 RIFFAULT, M.J. *Manual teórico y práctico del pintor y dorador y charolista*. Madrid, 1832, p. 215.

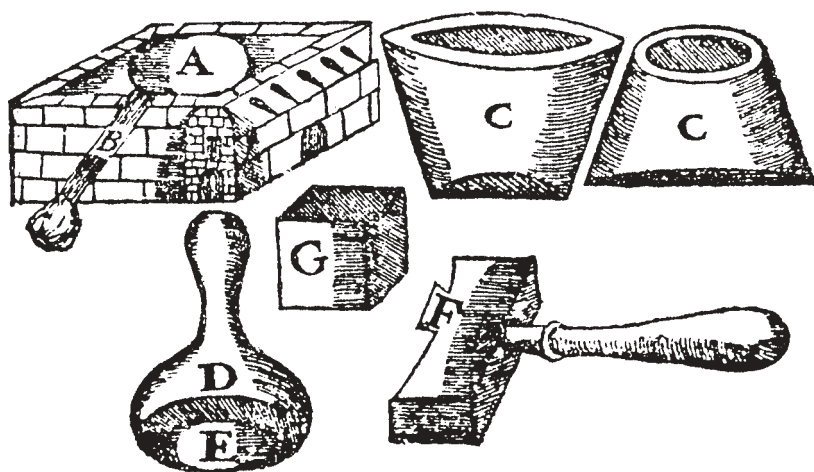


LÁMINA I. Álvaro Alonso Barba. *Arte de los metales*.

de los metales en que se enseña el verdadero beneficio de los de oro, y plata por açogue. El modo de fundirlos todos, y como se han de refinar, y apartar unos de otros (Madrid, 1640) y, en su edición de 1770, se agregó el *Tratado de las antiguas minas de España* de Alonso Carrillo Laso, caballero del hábito de Santiago, que comenzaba con una cita de Plinio. E importantes fueron las láminas de la *Enciclopedia Francesa*.

En los tratados sobre pintura de Carducho, Pacheco, Palomino y tantos otros, las alusiones al oro y dorado no eran olvidadas¹⁴. Además, podían estar presentes en las comparaciones con otras artes, tal y como hiciera Mayans en su publicación póstuma¹⁵. También los plateros procuraron el reconocimiento a la ingenuidad de su trabajo frente a una mera práctica mecánica. Esa ansiada aspiración por parte de quienes deseaban trascender más allá de un quehacer manual se manifiesta en Manuel Vidal y Salvador, *Crisol histórico-político de la antigüedad, nobleza y estimación del arte liberal de los plateros* (Madrid, 1696)¹⁶. También la Congregación de San Eloy utilizó el término liberal en *Apología histórico política de la antigüedad y nobleza del arte insigne y liberal de los plateros: con los estableci-*

14 GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E. *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia, 1997, p. 47.

15 Señalaba que la «fusoria, por medio de la química, funde los metales que son fundibles ó derretibles, como el oro, la plata, el plomo, y de ellos forma las imágenes que quiere cuando están líquidos». Además explicaba que las «esculturas de oro, plata y otros metales, son siempre vaciadas, para lo cual se hacen primero modelos de cera, barro ó madera de la misma grandeza que ha de ser la obra, donde la amoldan y vacian», salvo en el caso de hierro (MAYANS Y SISCAR, G. *Arte de pintar*. Valencia, 1854, pp. 79, 81).

16 Este tema ha sido estudiado por BELDA NAVARRO, C. *La «ingenuidad» de las artes en la España del siglo XVIII*. Murcia, 1992.

mientos y ordenanzas esenciales para ejercicio y observancia, de la leyes del oro y de la plata en todos los Reynos de España (Madrid, 1700) y Morales escribió un *Discurso en favor del Arte de la Platería* (1685). En varios escritos de otras artes al defender la ingenuidad de su práctica se habló de los plateros. Numerosas ordenanzas del oficio, reguladoras de la actividad profesional, fueron llevadas a la imprenta y han sido estudiadas, en general, por localidades¹⁷, así como diversas disposiciones legales, pleitos, mascaradas y noticias sobre otras actividades festivas de los plateros que tuvieron lugar con motivo de nacimientos, proclamaciones de monarcas, entradas triunfales y otros acontecimientos.

Hubo publicaciones de diferente índole que no fueron específicas de este arte pero que proporcionaron información sobre el mismo¹⁸. En este sentido, no es raro encontrar ejemplos en la oratoria sagrada que aluden al simbolismo del oro – caridad y amor¹⁹–, como también sermones para celebraciones varias, como el que predicó Pedro de Avendaño Suares de Sousa en la festividad de San Eligio, Obispo de Noyons y patrón de la platería (México, 1698). Ripa en su *Iconología* se refería a la Bondad, la Doctrina y la Magnanimidad como mujeres vestidas con telas de color de oro, remarcando que lo áureo simbolizaba la pureza y, en el caso de la última, añadía «por ser esta materia la más apta para representar y dar efecto a los muchos y nobles pensamientos que anidan en un ánimo liberal»²⁰. Los cabellos de

17 BELDA NAVARRO, C. «Las ordenanzas de plateros del Reino de Murcia. Una reflexión sobre el ordenamiento gremial español», *Boletín de Arte*, 16, 1995, pp. 6-22; GARCÍA ABELLÁN, J. *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1976; BARRIO LOZA, J.A. «Las ordenanzas y rol de plateros de Bilbao. 1746», *Cuadernos de sección. Artes Plásticas y Monumentales*, 2, 1983, pp. 185-192; *Real Cédula, con las ordenanzas que su Majestad (que Dios guarde) y su Real Junta de Comercio y de Moneda da a la Congregación Colegio y arte de plateros de la ciudad de Barcelona para su buen régimen, y gobierno, en vista de varias pretensiones y ordenanzas concedidas a dicho arte, desde el año 1401 hasta el de 1705. Dado en Sevilla a 8 de Agosto de 1732*. Barcelona, 1796; *Real Cédula con los veinte y tres capítulos de las ordenanzas que Su Majestad (Dios le guarde) y su Real Junta General de Comercio y de Moneda manda observar a todos los plateros de la villa de Reus, corregimiento de Tarragona, Principado de Cataluña, para su buen régimen y gobierno, su fecha en San Ildefonso a 2 de setiembre de 1774*. Reus, 1778; etc.

18 Véase por ejemplo: CARREÑO MIRANDA, I. *Señor Iuan Carreño Miranda, vecino y natural del Concejo de Carreño, del Principado de Asturias de Oviedo. Digo que cesse el sacar la plata y oro labrado, y por labrar, joyas y otras cosas de estima y precios destos Reynos de Castilla, y de los demas de España*. Oviedo, 1640; *Cédula Real de su Majestad en que declara el premio que se ha de llevar por los trucos de plata y oro*. Madrid, 1627; COLMENAR, J. *Sobre el ensayo de sacar oro y plata mezclando metales de oro, plata, cobre, estaño y plomo con agua fuerte traída de Cadalso*. Madrid, 1567. Hay también manuscritos sobre documentación gremial, tales como libros de cabillos, ejecutorias, pleitos, privilegios, pruebas de limpieza de sangre, libro inventario de los bienes y alhajas de la Congregación (ORTIZ JUÁREZ, D. «Catálogo del Archivo Histórico del Gremio de Plateros de Córdoba», *B.R.A.C.*, 11, 1980; VALVERDE CANDIL, M. y RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.J. *Platería Cordobesa*. Córdoba, 1994). Asimismo, hay reales cédulas y documentos varios (instalación de feriantes o de maestros en determinadas calles, marcado, vigilancia para evitar fraudes, impuestos, etc.).

19 DÁVILA FERNÁNDEZ, M.P. *Los sermones y el arte*. Valladolid, 1980, p. 112.

20 RIPA, C. *Iconología*. II. Madrid, 1996, p. 35.

las jóvenes que simbolizaban el Placer y la Felicidad Eterna eran de oro, citando en este caso los pensamientos que acompañan a su paz y concordia y al oro lo vinculaba con la conservación, al preservar de la corrupción²¹. Recordaba que los poetas llamaron «Edad de Oro a aquélla incorruptible en la que los hombres vivían sin la contaminación ni perversión de las Leyes» y estaba representada por una joven vestida de oro, frente a la Edad de Plata cuya personificación llevaba un atuendo argentífero²².

Además, desde Trento en las *Rúbricas de la Santa Congregación de Ritos* se disponía que sólo el oro estuviera en contacto con las especies eucarísticas, insistiendo sobre ello San Carlos Borromeo en sus *Instrucciones*, como también en disposiciones sinodales y de otra índole. De oro y plata eran otros objetos del ajuar litúrgico, constituyendo señales exteriores convenientes al culto y como demostración de honor para adorar a Dios. El oro brillaba en los inmensos escenarios sacros de los presbiterios y contra el derroche de riqueza y ornato en los retablos dirigieron sus críticas los ilustrados españoles y teóricos como Mengs que habló de «la monstruosa magnificencia de retablos de madera dorada»²³. En la *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de Arquitectura* (Valencia, 1766), Diego de Villanueva vertía su crítica al barroco insertando un texto de Cochin dirigido a plateros y otros adornistas y con reiteradas alusiones a aquéllos —les aconsejaba que el candelero debía ser recto y no torcido, se refería a los frontispicios con «terminaciones de platería», etc.²⁴—. Y más directamente el agustino Fray Andrés del Corral, catedrático de escritura, se quejó lastimosamente en 1803 en una sesión académica vallisoletana de la decadencia de la platería por haber dejado sus artífices de aprender las disciplinas que en otros tiempos conocieron²⁵.

21 Ibídem, I, pp. 157, 218, 291, 410 y II, pp. 35, 314-315.

22 Ibídem, I, pp. 300-301, 410.

23 MENGES, A.R. *Obras*. Madrid, 1780, p. 188.

24 LEÓN TELLO, F.J. y SANZ SANZ, M.V. *Estética y Teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, 1994, p. 562. Villanueva incorporó la *Carta a los plateros, cinceladores y adornistas de Cochin* (CHUECA, F. *Juan de Villanueva*. Madrid, 1949; SAMBRICIO, C. *La Arquitectura Española de la Ilustración*. Madrid, 1986, pp. 2 y 7 y BÉRCHEZ, J. «La difusión de Vitruvio en el marco del Neoclasicismo español» en VITRUVIO. *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura*. Valencia, 1981, pp. XXIX y ss.).

25 «Y la Platería? Esa Arte noble, la Platería? Ha! Señores, permitidme aquí un desahogo, y que en día de tanto regocijo para nuestro Pueblo, le renueve las llagas no sin dolor. Ella es quien mas grita por una Academia, porque de lo contrario será inevitable su total ruina. Es esta aquella Valladolid, decídmelo por Dios, esta es aquella Ciudad, en donde viajando el Embajador Veneciano Andres Naugero, halló en ella sola mas Artífices de plata y oro, que en toda la España entera? Esta es aquella Ciudad, donde estableció su Escuela Juan de Arfe Villafañe, de cuya mano se glorian poseer Custodias las mas ricas Iglesias de la Nación? La Platería es esta, de donde sacaron á Juan Lorenzo, a concluir la celebrada Custodia del Convento de San Estevan de Salamanca, que Alonso de Dueñas habia comenzado, y no se hallaba quien la concluyera? Dónde se fue nuestra gloria, Señores? Es posible que en tan corto espacio de tiempo hayamos venido á tanta decadencia, que los Cubiertos y Hevillas hacen la ordinaria ocupación de los pocos Profesores, que nos han quedado, siendo en la menudencia y quincalla unos meros Mercaderes, mejor diré Regatones, Revendederos

Hubo otros escritos sobre magia, ritos, amuletos y tabúes que demuestran la trascendencia del oro y la plata más allá de su valor lucrativo o como sinónimo de riqueza. Visiones que oscilaban entre lo científico y prodigioso se materializaban en prácticas alquimistas que llegaban al ámbito de la medicina. La *magia naturalis* recogía las influencias árabes y de las culturas orientales arrastradas desde la Edad Media²⁶. En los libros de secretos diversos publicados por el médico y matemático valenciano Jerónimo Cortés desde finales del siglo XVI, se detallaban ciertos trucos que estaban relacionados con estos metales y que iban desde pulir y limpiar el oro y plata de bordados, galones y tisúes o hacerlo con la plata sin que se consumiese, hasta hacer tinta de oro y plata sin valerse de estos metales²⁷.

Asimismo, los *Siete Tratados áureos de Hermes* y el tema de la *prisca sapientia* caben ser recordados. Los intentos de los alquimistas de hallar fórmulas para fabricar oro o de producirlo valiéndose de otros metales hicieron correr mucha tinta. Pero no sólo sobre la transmutación, también se editaron valiosos textos que hablaban específicamente sobre los metales. El alemán Georgius Agricola (1494-1555) —citado frecuentemente por Terreros, traductor al castellano del Abad Pluche— elaboró un completo tratado sobre la metalurgia que englobaba tanto la investigación de campo como el saber teórico. Titulado *De Re Metallica* y publicado póstumamente en 1556 supuso el nacimiento científico de la Mineralogía. Entre las disposiciones reales sobre las minas, se encuentran, entre otras, las *Nuevas leyes y ordenanzas hechas por su Majestad el Rey Don Filipe nuestro señor: acerca de la forma que se ha de tener en estos Reynos en el descubrimiento, labor y beneficio de las minas de oro, plata, açogue y otros metales* (Madrid, 1625). De José de Alonacid es *El abulense ilustrado. Minas del oro de España; descubiertas en los escritos del Illmo. y Rmo. Señor D. Alonso Tostado, Obispo de Ávila* (Madrid, 1673). Alonso Gallo, contraste del Rey, sacó a la luz en Madrid en 1613 *Declaración breve y sumaria del valor del oro conforme a la nueva ley y prematica publicada en Madrid a 14 de Diciembre de 1612; añadido a ella el valor por menor y mayor de la plata*

del Cordoves, que tira por este ramo, si me han informado bien, mas de cien mil reales en cada un año? Qué ignominia la nuestra! Oh! Y de dónde viene esta decadencia? Ello se dexa bien conocer: de ignorar la Arquitectura, Geometría, Anatomia, Simetría, ó commesuracion del Cuerpo humano, nociones indispensables para los que hayan de construir piezas...» (*Actas de la Real Academia de Matemáticas, y Nobles Artes, establecida en Valladolid con el título de la Purísima Concepción, y Relación de los premiso que distribuyó....* Valladolid, 1803, pp. 75-76). Algo de verdad había en sus palabras y, en este sentido, cabe recordar la representación hecha por Manuel Pelenguer, platero, y su hijo del mismo nombre, académico supernumerario en la clase de grabado en hueco, a la Económica valenciana para hacer en España las botonaduras llamadas de esmalte con «hojas de oro, y plata asi de calidad fina, como tambien falsa, y puesta sobre cobre», evitando «la crecida extracción de dinero que se ha experimentado por este ramo» (*Instituciones Económicas de la Sociedad de Amigos del País de la ciudad, i Reino de Valencia. Primera Parte*. Valencia, 1777, pp. 147-148).

26 ROJAS GARCÍA, P. «Tendencias tardías de la medicina en el Medievo latino», *Azogue*, 2, Julio-Diciembre 1999.

27 CORTÉS, G. *Fisonomía, y varios secretos de Naturaleza*. Barcelona, 1741, pp. 116-117, 230.

blanca labrada y dorada y, en Nápoles en 1681, Luis Enríquez de Fonseca dio a la imprenta *Discurso a que à la moneda de vellón se disponga modo de uso, por el qual sea mejor para los comercios, que la moneda de plata*. Hubo diferentes publicaciones sobre el valor intrínseco y proporción de las monedas de oro, plata y cobre, sobre las instrucciones que se debían guardar en las Casas de Moneda, sobre el labrado de plata llegada de Las Indias y, en general, sobre normativas para el gobierno de la labor de monedas de oro y plata que se fabricasen.

De Miguel Jerónimo Santacruz es el *Libro de aritmética speculativa y practica intitulado El dorador contador; contiene la fineza y reglas de contar oro y plata y los aneajes de Flandes por moderno y compendioso estilo* (Sevilla, 1603); de Vicente Juan de Lastanosa, el *Tratado de la moneda iaquesa, y de otras de oro y plata del Reyno de Aragón* (Zaragoza, 1681); de Juan Vázquez de Serna, el *Libro intitulado reducciones de oro señorage de plata: con las reglas y tablas generales de lo uno y de lo otro* (Cádiz, 1620) y, de Fausto de Elhuyar, *Indagaciones sobre la amonedación en Nueva España* (Madrid, 1818).

No faltan los comentarios a los plateros en los escritos de las Escuelas Patrióticas en las Sociedades de Amigos del País y en otros de la Ilustración que versaban sobre la educación de los artesanos, caso de Campomanes. Los ejemplos en la literatura y, particularmente, en el refranero son cuantiosos. Vicente Suárez de Deza y Ávila en la *Parte Primera de los donayres de Tersicore* (Madrid, 1663) contenía *El platero de amor* y Antonio Martínez tituló una de sus comedias *El Platero del cielo*. En otro extremo, *Ferro et auro* era la Empresa 69 de Saavedra Fajardo dirigida al Príncipe en el gobierno de sus Estados aludiendo a cómo éste debía ser «dueño de la guerra y de la paz con el acero y el oro». Lope de Vega aludió en *Servir* al oro como al color simbólico del contento. En *El Quijote* se mencionaba el oro de canutillo, hilado, de martillo o labrado a martillo y así se podría continuar con las alusiones al oro como el metal más perfecto y bello, el rey y el de mayor gravedad, como señalaba Rocamora en 1599²⁸, y el más importante y grave, en palabras de Lomazzo recogidas en su tratado.

II. ESPECTÁCULO DE LA NATURALEZA DEL ABAD PLUCHE Y LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA

II.1. Noël Antoine Pluche

Noël Antoine Pluche (1688-1761), sacerdote y profesor en Laon y París, escribió *Le spectacle de la nature* (París, 1732-1750, 8 volúmenes), que tuvo inmediata y profunda repercusión en Europa y América, siendo traducido al inglés, al italiano y tuvo varias ediciones en castellano en el siglo XVIII. La obra es un compen-

28 ROCAMORA Y TORRANO, G. *Sphera del Universo*. Madrid, 1599, ff. 40 v.-41 (Hay edic. facsímil preparada por J. Torres Fontes y M.J. Lillo Carpio, Murcia, 1999).



LÁMINA II. Abad Pluche. *Espectáculo de la Naturaleza*.

dio enciclopédico de gran utilidad para el conocimiento de las artes y las manufacturas desde la visión de quien no era un profesional en las diferentes materias y estaba dirigido a un público amplio y no especializado. El entendido, el aficionado y el curioso podían encontrar datos de interés, lo que motivó su intensa circulación. Por tanto, en la parte que se analizará no se trataba de un libro para los plateros, aunque fuera provechoso para ellos. Pero de nada valía el conocimiento teórico, si no se aplicaba a efectuar algo útil, de ahí que continuamente refiriese para qué servían los metales y sus aleaciones y cuándo se usaban. Con un trasfondo religioso, el Abad Pluche realizó un recorrido por las ciencias, proporcionando las nociones que consideraba fundamentales y constatando los últimos adelantos, lo que conllevó el alcance del mismo como transmisor, moviendo a la curiosidad, educando en el gusto, propiciando el conocimiento de la naturaleza y el amor a Dios como hacedor de infinitud de parabienes. El conocimiento significaba mo-



LÁMINA III. Abad Pluche. *Espectáculo de la Naturaleza*.

dernización y progreso²⁹ y la documentación que ofrecía era rigurosa y certera al conjugar las fuentes escritas y orales, los principios científicos con la información práctica. Al Abad Pluche pertenecen otras obras con gran eco en otros países, particularmente la *Historia del Cielo* (París, 1739), traducida al alemán, inglés, italiano y español.

Su aproximación a la naturaleza se presentaba como un todo, una idea global, pues se desvirtuaría si se desgajase una parte ya que todas están unidas por mutua dependencia, siendo el hombre el vínculo y centro que aglutina. Consideraba que no había cosa alguna en relación al hombre que no hablase de Dios, «fuente de

²⁹ HENARES CUELLAR, I. *La Teoría de las Artes Plásticas en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada, 1977, p. 49.

toda belleza» (VI, 27)³⁰, creador y dador de dones. En otras ocasiones, hablaba de la sabiduría del Señor que hizo el oro (VI, 215) y señalaba que si determinadas operaciones con este metal producían destacados resultados a pesar de que los instrumentos fueran burdos, cuánto más maravilloso no sería la excelencia de las obras de Dios (VI, 219). Él había distribuido en ella los metales de la forma adecuada y se debían usar con prudencia³¹. La naturaleza era entendida como una escuela para instruir por los ojos (VI, 250). En ella habitaba el hombre y el corazón tenía «el mismo lugar que el hombre en la Naturaleza» (VI, 332). Otra de sus inquietudes fue procurar la aplicación del conocimiento y de la ciencia, pues consideraba que eran de poca utilidad si no tenían un uso práctico.

II.2. Terreros, traductor

En 1750 se hacía la petición para la impresión del libro en castellano, cuya traducción realizó Esteban Terreros y Pando, miembro de la Compañía de Jesús y profesor en el Colegio Imperial de Madrid. Era oriundo de Trucios y murió en Forlì en 1782, localidad italiana en la que se instaló tras la extinción de la orden³². Los dieciséis volúmenes de la primera edición salieron entre 1754 y 1755, siguiéndole tres más en ese siglo. Para su dificultosa tarea, manejó y contrastó las dos ediciones francesas que habían visto la luz entonces y la italiana. El material que obtuvo trabajando en la obra del Abad Pluche, consultando a los especialistas en las diferentes materias e investigando en la bibliografía existente, le sirvió de base para elaborar el *Diccionario castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* (Madrid, 1786-1793), aunque, al principio, éste quedó inédito tras marcharse Terreros de España³³.

30 PLUCHE, N.A. *Espectáculo de la Naturaleza ó conversaciones a cerca de las particularidades de la Historia Natural que han parecido más a propósito para excitar una curiosidad útil, y formarles la razón à los Jóvenes Lectores*. 3ª edic. Madrid, 1771-1773, XVI v. Para simplificar, se citarán el volumen y la página entre paréntesis. La mayor parte de los párrafos extractados pertenecen al volumen sexto publicado en 1771.

31 Alberti en su tratado de la pintura recomendaba a los artistas no abusar de él, pues al resplandecer éste hiriendo la vista, cuando con el manejo científico de los colores se obtendrían mejores resultados (Se ha tomado de la traducción que realizó Rejón de Silva en 1784. LEONARDO DE VINCI. *Tratado de la pintura por y los tres Libros que sobre el mimo arte escribió Leon Bautista Alberti*. Introducción V. Bozal. Murcia, 1985, p. 249).

32 PÉREZ GOYENA, A. «Un sabio filósofo vizcaíno», *Razón y Fe*, 1931, 94, pp. 5-19 y 124-135.

33 ÁLVAREZ DE MIRANDA, P. «En torno al «Diccionario» de Terreros», *Bulletin Hispanique*, 94, 2, 1992, pp. 559-572. Véase ALVAR, M. «Prólogo», en TERREROS Y PANDO, E. *Diccionario castellano: con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las lenguas francesa, latina é italiana*. Madrid, 1987, 4 v. y, del mismo, «Los Diccionarios con términos de la construcción», en MARTÍNEZ, F. *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes*. Madrid, 1989, p. XIII; LEÓN TELLO, F.J. y SANZ SANZ, M.V. op. cit., pp. 335-336.

Avanzado de su tiempo, lector asiduo y luchador infatigable para vencer cuantos problemas le surgían en la traducción de este complicado texto, fue un defensor de lo hispánico pero aceptando los avances. No se aisló y su traducción contribuyó al conocimiento de la ciencia, gracias a su curiosidad infatigable por todas las disciplinas y a su avidez por estar al corriente de las novedades. Compartió, pues, la información de la que disponía, motivando al estudio y fomentando la lectura de un compendio con valor plural.

El prólogo del traductor es muy revelador sobre sus intenciones y forma de proceder. Expresaba su voluntad de proporcionar a su «amada patria» una obra universal como la que se tenía en otros países. Terreros facilitaba algunas claves sobre cómo discurrió su complicada tarea. En primer lugar buscó diccionarios de todo tipo y libros facultativos de las materias y se dio cuenta que sólo con ellos no podía resolver los problemas. En unos casos, no encontraba el vocablo, en otros era confuso, demasiado general o equivocado. De ahí que la labor de campo fuera trascendental, manifestando que se pasaba el día preguntado por todos sitios y que se tuvo que hacer hortelano, labrador, fabricante, físico y otras muchas profesiones entre las que se encontraba el tirador de oro. Como aprendiz de todas las especies de artes mecánicas y liberales, fue perseverantemente preguntando y aprendiendo. Al analizar las ediciones francesas encontró alguna variación, valiéndose fundamentalmente de la Amsterdam de 1743 y de la traducción italiana impresa en Venecia en 1745.

Por otro lado, enriqueció con notas en las que introdujo vocablos o alusiones a prácticas españolas en este caso referidas al dorado, aunque son escasas si se las compara con las de otros capítulos³⁴. De este modo, la tradición oral se conjugó con los escritos sobre diferentes artes y ciencias.

III. LA INFORMACIÓN SOBRE LOS METALES EN EL LIBRO DEL ABAD PLUCHE

III. Introducción

El tomo sexto del *Espectáculo de la Naturaleza* en su traducción castellana integra cuatro conversaciones que versan sobre el aire, las materias subterráneas, las canteras y minas y las minas y metales, concluyendo con una carta del prior al caballero sobre el *Uso del espectáculo de la Naturaleza*. En la tercera y cuarta hay alusiones a las cualidades del oro, la plata y otros metales repartidos por Dios conforme a las necesidades del hombre, pues si hubiera correspondido a éste distribuirlo, habría aumentado la cantidad de oro. El diálogo se establece entre el prior y el caballero y comienza este último manifestando que, conforme progresa

34 Sobre los términos de esta materia, véase CASTILLO CARBALLO, M.A. y GARCÍA PLATERO, M. «El léxico del dorado en Málaga», *Analecta Malacitana*, 19 (1), 1993, pp. 93-107.

ESPECTACULO DE LA *NATURALEZA,*

Ò CONVERSACIONES
A CERCA DE LAS PARTICULARIDADES
DE LA HISTORIA NATURAL,
QUE HAN PARECIDO MAS A PROPOSITO
para excitar una curiosidad util, y formarles la razon
à los Jovenes Lectores.

ESCRITO EN EL IDIOMA FRANCES
POR EL ABAD M. PLUCHE.
Y TRADUCIDO AL CASTELLANO.

TERCERA EDICION.
TOMO VI. PARTE TERCERA.



CON LAS LICENCIAS NECESARIAS.

En Madrid: en la Imprenta de PEDRO MARIN.
Año de 1771.

A costa de la Real Compañia de Impresores, y Libreros del Reyno.

en el conocimiento de la Historia Natural, se siente más dueño de la tierra y goza con ella. En general, el segundo plantea dudas o hace preguntas a las que el primero responde ampliamente, por lo que en muchas ocasiones se pierde la noción de la conversación y más bien parece un monólogo o una disertación³⁵.

En esta parte del compendio, las apreciaciones de Terreros fueron escasas pero rigurosas y tomadas de primera mano de profesionales en las diferentes materias y, en este sentido, útiles y, más tarde, decisivas en la elaboración de su diccionario. A veces el caballero exponía algo que debía ser matizado cuando no rectificado por el prior que comenzaba con frases como «Bien lejos está de eso». Sus contestaciones solían ser muy extensas y claras, puesto que el libro no iba dirigido a un público especializado, aunque también éste podía encontrar acertados consejos. De hecho respecto a alguno de los puntos expuestos, explicaba en pocas palabras lo que le parecía «indecoroso ignorar» (VI, 208). En otra ocasión, comentaba que el tema era largo y la instrucción ardua si no se tenía la posibilidad de ver las operaciones del profesional, pero indicaba que suministraría una noción más propia «para excitarle la curiosidad, que para dejarle instruído, y satisfecho» (VI, 213). Esta declaración de intenciones es sumamente interesante.

De la misma manera que cuando se detenía a hablar del aire se refería a las fábricas de cristal o aludía a los cuerpos sonoros de madera, metal o cualquier otra materia que estaban directamente vinculados con él, cuando estudiaba las minas y metales, efectuaba apreciaciones sobre el alumbre, tintes y otros minerales que entraban en la composición de colores para la pintura, de la utilidad de ciertas tierras para la construcción, o de para qué usaban los alfareros la arena. Sus comentarios sobre estos materiales nobles se deslizaban en otros casos, por ejemplo, cuando señalaba: «vemos que el oro, y la plata se derriten, y cobran fluidéz, quando el fuego se introduce, y separa sus partes, y que éstas se vuelven à unir, y à quedar como una masa sólida, como antes, si el fuego se disipa» (VI, 11-12).

Sobre las materias subterráneas o fósiles afirmaba que era como si estuvieran en los sótanos de las viviendas, almacenadas para ser usadas en caso de necesidad. La naturaleza guardaba en sus entrañas provisiones que iban siendo paulatinamente extraídas. Pero a estas comparaciones y sentencias agregaba algunas de otra índole. Ponía en boca del caballero las citas a Horacio y a Ovidio, al remarcar este último que sería mejor tomar el oro y pedrería y arrojarlo al mar, extrayendo la lección de que las piedras preciosas y el oro no las puso Dios en un sitio fácil, para que fueran usadas con moderación, debido al mal que podían llegar a causar de no hacerse un uso adecuado (VI, 73). No obstante, manifestaba la contradicción

35 Ya Terreros, su traductor, destacó en el Prólogo la distinción entre diálogo perfecto que llamaba conversación, y *conversación tirada* en la que no había diálogo, remitiendo para ello a la *Retórica* de Guzmán. Así pues el prior informaba y comentaba, sin que apenas hubiera contrastes de opinión, salvo en contadas ocasiones que más bien eran la expresión de dudas, apostillas o preguntas sobre el tema. Las citas al tratado se harán entre paréntesis indicando volumen y página.

existente, dado que el oro y mármol no estaban en el exterior de la tierra donde esparcirían belleza y moverían al agradecimiento (VI, 74).

En los volúmenes precedentes se había referido a los animales y a las plantas, deteniéndose en los cultivos, pastos, ríos, fuentes, montañas y el mar. En las páginas posteriores, se centró en el mundo y el universo, en el cielo, el hombre, las fuerzas motrices, los molinos de trigo, la óptica y el hombre en sociedad, en una interpretación amplia y compleja que iba desde los gremios, el vestido, la casa o habitación y otras cuestiones, además de las artes instructivas.

Otros temas afloraban de cuando en cuando. Comentarios indirectos ponían de relieve que los plateros preferían núcleos de población grandes frente a la vida rural, donde no iba a prosperar su comercio. Pero tal circunstancia se reflejaba indirectamente cuando se exponían los procesos para la separación de la plata:

Si acaso tuviera yo de qué quejarme por vivir en el campo, sería solo por no hallar aquí un Platero, para poder vér, à lo menos, unas operaciones, que tienen apariencias de milagros (VI, 201).

III.2. Alusiones al oro, la plata y otros metales

Más ampliamente las observaciones sobre el oro y otros metales se incluyeron en la conversación cuarta, pero el Abad Pluche insertó comentarios dispersos fuera de esta parte. Su intención era propiciar el conocimiento de estos metales nobles, con sus singularidades y tratamientos específicos, aludiendo a quienes trabajaban con ellos, es decir, tanto a plateros como a batidores³⁶.

Era útil la advertencia de que el quilate era diferente para la pedrería que para el oro y señaló: «La media librea de Oro se divide en veinte y quatro quilates, aunque al Oro no se le dán por lo regular sino veinte y dos, y los dos restantes son de plata, ò de otra liga. El quilate en este caso se divide en ocho dineros, y el dinero en veinte y quatro granos» (VI, 131)³⁷.

Además insertó alusiones a adornos con bordes de plata. En concreto, cuando el prior se detuvo en los restos de esqueletos petrificados, el caballero preguntó:

Qué dije es el de este triangulo con dientes, tan curiosamente engastado en un cerco de plata? Es algun medicamento supersticioso, que se trahe colgado al cuello? (VI, 155).

36 Cuando se refería a la preparación del cobre para el uso que se aplicaba —en su caso grabar—, Manuel de Rueda manifestaba que se utilizaban técnicas repetidas por otros profesionales: «Aunque los Caldereros lo aplanan, lo cortan, y aun lo pueden pulir, en defecto de los Plateros, conviene mucho, que los Gravadores mismos conozcan estas mecanicas» (RUEDA, M. de. *Instrucción para gravar en cobre*. Estudio preliminar de A. Moreno Garrido, Granada, 1991, p. 8).

37 Terreros efectuó en este caso una llamada remitiendo a Antonio Bordázar Artazú, Proporción de Monedas.

También el prior aludió a su uso como talismán en Malta:

En Malta, en donde estas piedras se venden, este es un dardo, ò lengua de Vibora, que se petrificó quando llegó San Pablo à aquella Isla, y que, entre otras virtudes, tiene la de enriquecer à los Plateros. Acá no se entiende este lenguaje, y es solamente el diente de un Perro marino, monstruo de una magnitud desmesurada, y que muchas veces excede à quatro mil libras su peso (VI, 155).

Tras disertar sobre la fábrica de hojalata, se detuvo en el oro, no sin antes resaltar las muchas conversaciones que había tenido con expertos y que le habían servido de base para escribir (VI, 193), amén de las citas que durante el desarrollo de su exposición fue introduciendo, tales como Boisard y su tratado de monedas. Por su parte Terreros hizo llamadas a Berchero, Stahlio y especialmente a Jorge Agricola y su obra sobre fósiles y metalurgia. En cuanto a los términos, el jesuita español mencionó el diccionario de Cesar Oudin el *Tesoro de las lenguas, Francesa y Española* (París, 1607), del que se realizaron multitud de ediciones. Asimismo recurrió con frecuencia al *Diccionario de la Ciencias y las Artes*, en el que aprecia su concisión, y en otras ocasiones al *Diccionario del Comercio* de Savari.

Comenzaba señalando que el oro se encontraba tanto en las minas bajo tierra como en las arenas de los ríos sin que se diferenciase uno de otro. Explicaba cómo se limpiaba de la arena y el cieno en un caso y, en el otro, como los granos y piedras se separaban de la tierra o de los mármoles y materias inútiles, con alusiones a las minas de Chile. Añadía que los plateros no solían utilizar los métodos de acrisolado con antimonio, refinado con solimán, por el peligro que entrañaba:

Los Plateros, y los que acrisolan el oro, omiten por lo comun estos dos modos de purificarle, y hacendarle, porque así el antimonio, como el solimán, están llenos de partículas arsenicas, cuyos humos, ò vapores son mortales, si no se tratan con una cautela suma; y así, casi siempre emplean el agua fuerte en esta operación (VI, 198).

En cuanto al uso del aguafuerte, explicaba:

El agua fuerte tiene la propiedad de disolver la plata, el cobre, y otros metales, aunque no con la misma prontitud unos que otros; pero al oro le deja entero, y sin la menor alteración. El agua regia, que no es otra cosa, que agua fuerte, en que se ha disuelto, ò sal armoniaco, ò sal gemma, es quien solamente tiene espíritus bastaste finos, y delicados para disolver el oro, y pasa sin dificultad por los poros de la plata, y de los demás metales, sin causar en ellos la menor alteración. Emplease, pues, por lo

comun el agua fuerte para acrisolar el oro, porque sin inmutarle, se apodera, y arrebatata todos los metales que encuentra, y asi deja al oro acrisolado, y entero (VI, 198-199).

Sobre el refinamiento del marco de oro, detallaba:

...se le mete con muchos marcos de plata en un mismo crisol, el qual es un vaso compuesto de arcilla, y de partes de pedernal, ò otra piedra dura, y arenosa (VI, 199).

Y añadía:

Enjutos yá, y secos estos granos, se ponen al fuego en un vaso de la misma piedra, ò de perdenál (sic), con una libra de agua fuerte para cada marco de metal. Este vaso se tapa bien con arcilla, y en menos de una hora, cobrando el agua fuerte mas actividad con el fuego, disuelve enteramente la plata, cuyas partes, aun las mas pequeñas, penetra, y agita, hasta dejar este metal perfectamente líquido, y al parecer convertido en agua fuerte. Las particulas del oro se desunen, y apartan de las de plata, de quien el agua fuerte se ha señoreado, y todo el oro, que entonces parece cal, se precipita al suelo del vaso» (VI, 199-200).

Se insistía en que no se perdería plata en el proceso, haciéndola subir a la mayor perfección, indicando los diferentes modos de refinar el oro y la plata y sobre el ensaye de estos dos metales. A la cuestión planteada de no entender qué significaba el grado o bondad de los metales oro y plata, manifestaba:

La bondad del oro, y de la plata es el grado de perfeccion, ò quilates, que tienen estos metales, y se varía según carecen de liga. El otro es perfectamente fino, quando su masa contiene oro solamente; y la plata, quando no se halla con mezcla de algun metal inferior. Tampoco es razon, que la plata contenga oro, porque sería demasiada simpleza hacer correr como solo plata lo que contiene valor, y metal superior, de que se puede el dueño aprovechar por medio de la extracción (VI, 203).

El oro de mayor calidad era el de veinticuatro quilates y la plata la de doce dineros, especificando Terreros en nota que, en España, cuando esto sucedía se la llamaba plata u oro fino, superior o acendrado. El Abad Pluche lo exponía así:

Una masa de oro se puede dividir por la imaginación en veinte y quatro partes, y cada parte en quartas, ò en octavas, ò en diez y seis avos, ò en treinta y dos avos: cada una de las veinte y quatro partes de la masa

de oro, de qualquier peso que sea, se llama quilate; y quando, después de acrisolado, no contiene sino oro, sin liga alguna, se dice que este oro tiene la bondad, y ley de veinte y quatro quilates (VI, 203-204)³⁸.

La plata se dividía en doce partes, llamados dineros y éste en veinticuatro granos. Por tanto, «si se corta de una barrita de plata media onza, v. gr. Y se derrite con un pedazo de plomo en la cendra, si después de la evaporación del plomo se halla la misma media onza de plata, se dice, que la barra, de que se cortó, tiene toda la bondad, y la ley que debe tener, y que es la mas acendrada» (VI, 204). Si estaba disminuida, su bondad era lo que correspondiese. Concluía subrayando que ni el quilate, ni la onza eran pesos determinados, sino relativos, como partes de la masa:

Por lo qual, una onza de oro puro es de veinte y quatro quilates, como lo es un marco del oro mismo, pues ambas cosas, esto es, marco, y onza, tienen en este caso veinte y quatro partes de oro puro; pero el quilate del marco pesa ocho veces mas que el de la onza (VI, 205).

Insistía en la importancia del oficio de contraste y en no valerse de la moneda de uso:

A los Soberanos solamente, y no à otro alguno, pertenece determinar el titulo de las especies de oro, y plata; y asi ordenan con mucha prudencia en el Oficio público del Contraste, tanto para el oro, como para la plata, que no se entregue, ni pase sin rebaja, sino el oro, que suba à veinte y quatro quilates, y la plata, que tenga la bondad, y ley de doce dineros. El fin de esta sábia precaucion ha sido obligar à los Plateros, y Oficiales à no emplear la moneda corriente en la fábrica de las obras de su profesión, pues la pérdida que padecerian convirtiendo materias de mas bajo grado, y estimación en obras de oro puro, ò plata fina, ha parecido el medio mas seguro para que venzan una tentación, que sería capáz de arruinar el Comercio, por la escasez que causáran de monedas (VI, 205-206).

Apostaba por la rigurosidad de las leyes para que se cumpliese todo ello en beneficio del producto: «prescribiendo leyes severas à los Plateros para que no empleen en sus obras sino los materiales acrisolados, y finos, y à los Ensayadores, ò Talladores para obligarlos à que, después de afinados, y de la fábrica de tal determinada cantidad de monedas, entregasen tantas especies de tal peso, y de tal

38 Añadiendo: «Nóte V.m. que los Plateros aseguran, que siempre le falta al oro alguna perfeccion para llegar à esta suma fineza, y à estos veinte y quatro quilates, y que conserva la liga, ò de una decima sexta parte, ò de un treinta y dos avo de quilate» (VI, 204).

ley, se juzgó casi imposible, que los Oficiales, è Interventores faltasen al punto que prescriben las leyes sin pérdida de su parte» (VI, 206).

Observaba que era comprensible que hubiera alguna merma motivada por las operaciones que se hacían. De ahí que se considerase justo efectuar alguna indulgencia y que fuera suficiente el que se aproximase a lo que las leyes disponían, sin que fuera exacto.

Se explicaba lo que era el suplemento y sus dos especies, sobre la bondad y el peso mediante ejemplos. Respecto al significado, lo aclaraba así: «un Batidor de oro, que abastece de plata de once dineros, y diez y ocho granos, se juzga que dá según ley la plata, y pasa por de doce granos, aunque tiene seis de mezcla. A esta permisión le llaman suplemento, que es lo mismo que medio para no gravar al Oficial, atribuyéndole faltas, que son inevitables» (VI, 206).

En cuanto al suplemento de la ley de la moneda o de la mezcla justa, lo exponía de la siguiente manera:

El Superintendente esté, por egeemplo, obligado à entregar tantos doblones en oro de bondad, y grado de veinte y dos quilates; pues las leyes autorizan, que basta darlos de veinte y un quilates, y tres quartas partes de otro; esto es, una quarta parte de suplemento, concedida en orden à la bondad del oro. Las piezas de plata, que entrega, deben ser de la bondad de once dineros, y se le reputa por justa la que sea de diez dineros, y veinte y dos granos; y asi son dos granos de suplemento acerca de la bondad, y ley de la plata. Del mismo modo, quando vuelve al estado un marco de oro, que le entregó, cumple con un marco de oro, menos catorce granos; y si un marco de plata, cumple asimismo con un marco menos quarenta y tres granos, y se juzga volvió el justo peso, aunque falten algunos granos, que juntos harán cinco sueldos, y esto se llama suplemento del peso (VI, 207).

Insistía en que también había permisión de debilidad en la bondad, en tanto que las leyes autorizaban una disminución, de manera que el oro y la plata podían quedar inferiores al suplemento concedido. No obstante, era considerada contravención digna de castigo si excedía el defecto de las especies de la condescendencia de la ley, llamándose oro bajo o plata baja. Si el oro no llegaba a diecisiete quilates, Pluche señalaba: «se dice, que es cobre, que tiene oro, si tira al color mismo de cobre y plata que tiene oro si tira a blanco». Terreros matizaba que en Castilla la denominación era diferente, añadiendo: «si el oro tiene esta mezcla de cobre, se dice que es oro sobre cobre; y si tiene la mezcla de plata, se dice, que es oro sobre plata»³⁹.

³⁹ De cualquier modo, la realidad peninsular era diferente, incluso la moneda era distinta según el reino. Sobre «la razon, división, subdivisión y recíproca reducción de las siete clases de

En cuanto al término vellón, se utilizaba en Francia cuando el oro no llegaba a doce quilates y la plata a seis dineros; es decir, que el oro tenía la mitad de oro y la plata el mismo porcentaje, correspondiendo el resto a otros metales. También se llamaba así a la moneda de cobre con algo de plata y a todas las que estuvieran prohibidas en el comercio, salvo que se fundiesen de nuevo, aunque fuera de bondad y ley. Pero en ello también había referencias respecto a España que eran especificadas por el jesuita que tradujo el texto:

En España tampoco hay este modo de hablar; y así , quando el oro es inferior de doce quilares, le suelen llamar Tumbaga rica. Y la plata se dice plata de cinco dineros, de quatro, &c. Y à la moneda, que no pasa en el Comercio, sin que se buelva á fundir, le llaman, no bellón, como en Francia, sino oro bajo, ò plata baja (VI, 208).

Una vez comentado cuanto el Abad Pluche creía oportuno saber respecto al origen y fineza del oro, se detenía en su manejo y uso. Comenzaba señalando que se anteponeía al resto de los metales por su perfección y enumeraba así sus características:

...es el mas pesado, y mas sólido, se acrisola mejor que todos, y sin contradicción tiene el mas hermoso color, y que se acerca con mas vivacidad al fuego. Al mismo tiempo que es tan sólido, es tambien el mas dócil, y manejable, pronto siempre à lo que se quiera hacer de él; ni ensucia, como los otros metales, las manos que le trabajan, y basta que deje la mas pequeña porcion de substancia, y el menor indicio de haber pasado por alguna parte, para llenarla de resplandor: todo quanto toca hermoséa. A todas estas qualidades, tan apreciables, une otra, que le sublima sobre todos los metales, no le consume el orin, ni le afea la herrumbre, y pasa sin disminución, ni menoscabo por el fuego (VI, 209).

No en vano, daba las razones que habían llevado a que fuese imprescindible en el comercio. Si en un principio se requirió un peso «para arreglar la paga de lo que se compraba», luego se hicieron piezas de oro puntiagudas, redondas y de formas diversas, agregando sello autorizado e indicación del peso. Así surgió la moneda y con ella otros metales más abundantes.

monedas de vellon y plata vieja, y las de los cinco Reynos de Aragon, Valencia, Cataluña, Navarra y Mallorca», véase HERRANZ, D.N. *Aritmética pura y comercial, dividida en dos partes: la primera instruye á los principiantes en lo perteneciente á la aritmética pura: La segunda trata de los cambios ó reducciones de monedas de la mayor parte de las principales plazas de comercio de La Europa*. Madrid, 1790, pp. 146 y ss.

El Abad Pluche aludió a las «mil especies de obras» que hacían los plateros con este metal para las haciendas y haberes de los particulares, para la majestad de los templos y la opulencia de los reyes, sin olvidar las piezas de joyería. También los bordadores lo sumaban «à la seda, à la lana, à torzales, trencillos, y toda especie de bordados, azabaches, y perlas», dotando al oro de «mas esplendor, yá haciendole sobresalir sobre una tela, yá brillar con los mas vivos colores en lucidos, y hermosos dibujos» (VI, 212).

En cuanto a los doradores, aplicaban el oro a los metales, cueros, maderas, piedras, «cielos rasos de las salas, y habitaciones, los techos de los Palacios, y las medias naranjas, ò cupulas de grandes, y elevados Templos» (VI, 212). En este sentido, el caballero declaraba que esto le hacía ratificarse en su idea de vivir en la ciudad, pues en el campo no había talleres de este oficio donde se pudiera ver cómo trabajaban, a lo que el prior sentenciaba: «V.m. comienza à estimar las Ciudades por lo que en ellas se aprende» (VI, 213). Remarcaba de nuevo la idea de que el florecimiento de la platería sólo tenía lugar en un contexto urbano, como ya se ha comentado. La prosperidad de las ciudades y villas más pobladas comportaba un ambiente idóneo para el desarrollo de este arte.

El caballero deseaba conocer el artificio del que se valía el dorador y el platero para dar la apariencia de oro a algo que no lo era; si bien, las operaciones eran tan complicadas que era imposible aprenderlas sin observarlas detenidamente. De ahí que se tuviera que conformar proporcionando unas nociones sobre esta materia. Se utilizaba oro molido, hecho polvo, batido o reducido a panes y, si se deseaba dorar plata o cobre, el procedimiento que explicaba era el siguiente:

...toman un poco de oro, disuelto con agua regia, de modo, que parece cal, después de la disolución. Ponese este oro al fuego en un cristal, con ocho veces mas de azogue, que hay de oro, y se reduce el todo à una pasta algo blanda, ò un poco fluída, y extendiéndola sobre un vado, dispuesto con ciertos preparativos, se pone sobre unas parrilladas à un fuego vivo, que resuelve en humo todo el azogue. El oro, que estaba como incorporado en el licor del azogue, queda solo, y aparece en la superficie del metal, asido fuertemente à ella. En fin, se bruñe el dorado, tomando el oro por medio del Bol, una vivacidad excelente, y absolutamente diversa en la hermosura, quedándose con el nombre de bruñido (VI, 214).

El autor remitía a Félibien y, por su parte, Terreros precisaba lo que era el bol: «una tierra, que sirve en la pintura, y para bruñir el oro, y darle la ultima mano al dorarlo». También informaba que en España en la aplicación de capas de bol, se hablaba de dar una mano, dos o las que hicieran falta. Así consta en la documentación sobre ello, puesto que los hábitos eran diferentes según las localidades y los artistas y no era extraño que en las escrituras de obligación para realizar estos

quehaceres se reclamara el empleo de un número mínimo de baños, incrementándose según lo pidiera la labor que se realizaba o a criterio del artífice⁴⁰.

Al caballero le sorprendía que, siendo el oro tan raro, estuviera por tantos lugares. El prior reparaba en su ductilidad, lo que permitía que embelleciese las casas como si fuera un material común.

Son interesantes las observaciones sobre las tres operaciones realizadas por el batidor que califica de maravillosas y que describe sucesivamente:

Un Batidor de oro funde tres onzas de este metal, acrisolado muy bien, y reduce aquella masa sobre una yunque à un pan, tan delgado como el papel, y le corta en pedacitos como de una pulgada en quadro cada uno. Para poder batir, y estender mucho mas estos panecitos, los mete en una especie de libro quadrado, que está sostenido, y afirmado con dos pergaminos. Después golpea con un martillo bien grande el libro, puesto à este fin sobre una pieza de mármol sin bruñir. Quando yá los panecitos están casi tan estendidos como el libro, los saca, y hace quatro de cada uno, y bolviéndolos à poner entre las hojas del pergamino, torna el Batidor al trabajo del martillo. Después de haber cortado muchas veces en quatro panecitos cada una de las hojas, y adelgazado el oro en dos libros diferentes, buelve à cortar otra vez los panecitos, y à martillar de nuevo, pasándolos sucesivamente à otros dos libros, à los quales, como tambien à los primeros, les llama moldes, Pero en los dos libros, ò moldes ultimos, en lugar de pergaminos, se ponen los panes de oro entre unas tripas de Buey, de una suavidad, y sutileza suma; de este modo, à fuerza del martillo, y de constancia, reduce una hoja, ò pan de una onza de oro à mil y seiscientas hojas, ò panes de quatro pulgadas en quadro, que viene à ser una superficie mas de ciento y cinquenta mil veces mayor que la que ocupaba el primer volumen, ò pedacito de oro, que tomó entre manos (VI, 216-217).

En cuanto a la segunda, mencionaba el texto de Rohaut y el *Tratado de Moneda* de Boisart y declaraba:

Un Tirador de oro toma una pieza de plata, de dos pies, y ocho pulgadas de largo, y de dos pulgadas, y nueve líneas de circunferencia.

40 Otra diferencia separaba los modos de operar en Francia y España y, si los artífices del primer país usaban cazuelas en el dorado que quedaba a cielo descubierto, sobre los artistas españoles señalaba: «Estas cazuelas de los Pintores no se usan en España para el efecto que aquí se dice. Lo que hacen los Doradores, quando las Obras quedan à cubierto, es dár con cola de *Retal* a la pieza que doran, y tres, ò quatro manos de hieso mate, y después le dán el oro, y le bruñen. Quando las Obras quedan a cielo descubierto, por ejemplo, las bólas, y remates de una torre, doran sobre un betún, hecho de aceyte de linaza, y grasilla: lo primero se llama dorar à *Mate*, y lo segundo à *Sisa*» (VI, 515).

Sobre esta pieza cilíndrica pone muchos panes de oro, que todos juntos pesan precisamente media onza, y aforra la barreta de plata con ellos. Introduce con violencia la extremidad de este cilindro por el agujero redondo de una lamina de acero, llamada Hilera, ò Casquillo, de modo, que la entrada del agujero es mas ancha que la salida, que se llama Ojo: quando sale por este ojo el cabo de la pieza de plata, tiran de él con unas fuertes tenazas, asidas à una maroma, ò cordel grueso, muchos hombres, con la ayuda de un Molino, à que llaman Argue⁴¹. Hacese pasar sucesivamente la pieza de plata por diversos agujeros, cada vez mas pequeños, hasta que viene à quedar del grueso de una caña, después de un herrete, luego de un hilo algo gordo, y finalmente, delgado como un cabello. Cada vez que se le hace pasar por una hilera nueva, se le frota con cera para facilitar el que vaya dando de sí; y de este modo pasa por mas de ciento y quarenta agujeros, el que se sigue siempre mas angosto que el precedente, hasta que llega à la ultima delicadeza (VI, 217-218).

Así se conseguía un hilo tan extenso que se podría desplegar de París a León. Manifestaba que la media onza de oro con la que se forraba la plaza iba disminuyendo con proporción sin dejar de cubrir a ésta y allanándose el hilo se reducía a una lámina, situándolo entre dos cilindros de acero, llamados ruedas en el ámbito hispano como dilucidaba Terreros. El oro tirado se transformaba en hilo o se hacía un escarchado al aplanarle. El traductor de la Compañía de Jesús aclaraba lo siguiente, dado el conocimiento que debía haber adquirido durante su estancia en Murcia, tierra donde la industria de la seda tuvo gran pujanza:

Del oro tirado de la manera que hemos dicho, se sacan, antes del escarchado, lentejuelas, canutillo, y botones. Después se saca el escarchado de modo, que el que tiene una hebra de seda dentro, se queda con el nombre de hilo; y al que no tiene dentro seda, le llaman Vergilla. De la Verguilla se hace ojuela, de la ojuela otra especie de hilo, y del hilo se fabrican después encages, galones, charreteras, etc. (VI, 220)⁴².

El Abad Pluche recordaba el caso de Milán en que los tiradores necesitaban la mitad del oro porque sólo doraban el lado de la escarcha de encima del hilo, un hilo falso puesto que la masa que pasaban por la hilera era cobre con «muchas pequeñas ojuelas de plata, y después multitud de ojuelas de oro». No obstante, el

41 Terreros aclaraba que el término usado en España era banco largo y «para tirar con las tenazas aprietan con unas Áspas la pieza que se tira» (VI, 217).

42 Véase OLIVARES GALVÁN, P. *El cultivo y la industria de la seda en Murcia en el siglo XVIII*. Murcia, 1976 y PÉREZ SÁNCHEZ, M. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia, 1999.

escarchado obtenido de esta forma estaba prohibido hilarlo sobre seda y se utilizaba el cáñamo o el lino, para evitar plagios.

El caballero preguntó si todos los metales tenían la misma ductilidad que el oro, declarando el prior que era cualidad en supremo grado del oro, después de la plata y menos en el cobre, estaño y plomo. Tras ello, el caballero redirigió la conversación hacia la plata y preguntó si había algo particular que notase el origen de los demás metales. El prior citó a Plinio —autor continuamente nombrado a lo largo de todo el compendio— quien señalaba que no había bajo tierra resplandor, ni señal que manifestase la presencia de la plata, aunque se encontraba en muchas piedras marquesitas con vetas e hilos metálicos y aplomadas. En las minas alemanas, en las peruanas de Potosí y otros lugares de América, la plata brillaba y se descubría frente a otros casos en los que se encontraba en tierras de otra naturaleza y en declives. Podía estar unida a otras piedras o sin mezcla. En este sentido, en época de Federico III se descubrió en la Mina de *Schneeberg*, perteneciente a la Casa de Sajonia, una masa de plata de considerable magnitud, narrando una anécdota sobre el Duque Alberto con relación a ella. En esta cuestión hay llamadas a Savari, a Agricola —de quien decía era un autor muy juicioso que había escrito hacía más de doscientos años— y al Barón de Pufendorf⁴³.

La selección de citas revela la rigurosidad de su trabajo, con la dificultad que conllevaba al tratarse de ámbitos tan diversos. La metodología seguida por Pluche y Terreros, no difería de lo que afirmaba haber hecho Agricola en el Prefacio de su libro cuando atestiguaba que optó por no escribir sobre lo que no había visto directamente, leído o estuviera informado por personas de su confianza.

En cuanto a las marquesitas, afirmaba que se trataba de masas pedregosas con partes metálicas, a veces dispuestas en hilos que confluían en un centro, a consecuencia de cómo se formaron:

Una pequeña bola de tierra, mezclada con hierro, ò cobre, se halla inundada de agua vitriolica, que ha disuelto, y envuelve en su corriente un poco de plata: los ácidos del licor vitriolico entran con grande facilidad en los poros del hierro, y del cobre, y se insinúan por todas partes. A una partícula de sal ácida se sigue otra, y las que están mas lejos se acercan al centro, siguiendo la misma línea, y son como otros tantos pequeños arroyuelos, ò corrientes, que ván à parar como à un estanque, ò vaso comun. Estos ácidos, llevados hacia el centro de aquella bolita, que los absorbe, abandonan las partículas de plata, que antes sostenia, y ellas se ván quedando una junto à otra sin movimiento alguno, y à lo largo de aquella corriente, por donde los ácidos caminan ácia el centro de la bola

43 Posiblemente se refiriese al libro sobre los deberes del hombre y el ciudadano tal y como le son fijados por la ley natural de Freiherr von Samuel Pufendorf, que fue traducida del latín al francés a comienzos del siglo XVIII.

por toda su circunferencia. Todas estas corrientes deben quedar delineadas por las materias metalicas, que se estancan en la piedra, por defecto del fluído que las llevaba, y forman otros tantos hilos, que sirven de radios, que se terminan ácia el centro, ò masa del medio (VI, 223-224).

El Abad Pluche proporcionaba más detalles sobre todo ello, explicando la manera de separar la plata de la marquesina y de las minas en las que se encontraba, quebrándose y reduciéndose a polvo, para luego mezclar con azogue y componer una masa, haciendo con ella continuas abluciones. La siguiente operación consistía en hacer transpirar el azogue «echándole en algunas mangas de lana, de modo que pueda servir otra vez, y el fuego evapora, y disipa lo que resta» (VI, 225). Finalmente, la plata que se obtenía había que purificarla de las materias extrañas con plomo. Terreros agregaba lo que sabía de Lorenzo Felipe de la Torre Barrio a partir del impreso que publicó en Lima y después en Madrid titulado *Arte, o cartilla del nuevo beneficio de la plata* —1738 y 1743, respectivamente—⁴⁴. Este español asentado en Perú descubrió un método para conseguir más plata utilizando menos azogue. Se valió de la colpa que describía Terreros como «una especie de caparrosa, unas veces blanca, otras amarilla, y otras mezclado uno, y otro de estos colores. Esta colpa, ò alcaparrosa es un mineral que se halla en betas à parte, junto à la plata, formado de corpúsculos ácidos, ò acuminosos, con infinita variedad de figuras en sus puntas, de modo, que el azogue se estrella, y aplana en ellas, à causa de separarle sus partes el ácido de la colpa, causando asimismo en la plata la solidez, y agudeza de estas puntas, la separación, y efectos proporcionados, que se buscan» (VI, 225). Si bien, Terreros no omitía que había preguntado al respecto y había quien no creía que fuera útil tal procedimiento. Una opinión contraria manifestaba Feijoo, que se deshacía en halagos a *Don Lorenzo* preguntándose «quién podría esperar de un Sobrestante de Minas» que fuera un excelente filósofo y sugiriendo erigirle una estatua de plata, de la «misma materia, que dio asunto a su mérito»⁴⁵. Los elogios a este inventor, a quien consideraba *astro benéfico* como a otros por sus descubrimientos, se dirigieron, además, a su modestia al mostrar su experiencia como fruto de la casualidad, llegando a extractar de Lorenzo Felipe de la Torre textos alusivos a la colpa.

Para terminar, el Abad Pluche expresó la proporción de once a veinte existente entre el peso del oro y de la plata, aclarando que a igualdad de masa cúbica de ambos minerales, si el primero pesaba veinte el segundo ascendería a once. En cuanto al valor de ambos metales, uno era catorce veces superior al otro. Si bien, este porcentaje podía variar en función de la legislación al respecto. No se detenía

44 Era hijo del regidor de Tenerife Juan de la Torre y de Francisca Ruiz del Barrio. Lorenzo Felipe, casado con Francisca Cevallos, se trasladó a Perú, dedicándose al negocio de las minas de plata.

45 FEIJOO, B.J. *Cartas eruditas y curiosas*. II. Madrid, 1773, pp. 261-262.

en el uso de la plata de la que afirmaba que era el más noble, fuerte y durable de cuantos metales podía aspirar «la fortuna de los particulares».

Se detenía después en el cobre común y en el latón —de menor ductilidad que el primero—, señalando algunos aspectos sobre su color y propiedades. El caballero expresaba que con el descubrimiento de las minas americanas y desde que las fábricas de loza y porcelana se instalaron por tantas partes, había decaído el uso del cobre y el estaño. El prior le daba en parte la razón. Reconocía que no se usaban mucho en el servicio de las mesas, pero sí en las fuentes, herradas, ajuar de cocina, calderas y en útiles para diversas manufacturas. Para protegerlo y evitar que se formase cardenillo que era tóxico, con frecuencia se recubría de estaño. Sin embargo, su destino más *distinguido* se hallaba en el grabado, proporcionando datos concretos sobre el coste de una estampa frente al de un cuadro y concluyendo que, a veces, el buril ofrecía mayores ventajas que el pincel⁴⁶. Le-Brun había obtenido en gran medida su fama y la difusión de su obra gracias a los grabados y, por ende, a quienes los habían realizado, llegando a un público más amplio y al coleccionista de menor peculio que se veía obligado a conformarse con reunir estas piezas más asequibles. El Abad Pluche comparaba el progreso que conllevó la invención de la imprenta con el enriquecimiento que significó el grabado, más allá de su utilidad reproduciendo obras antiguas y modernas.

Del latón afirmaba que era menos obediente al martillo que a la fundición, pero era fácil de trabajar, sólido, resistente, de escaso peso y considerado un material de magnitud y grandeza. Con él se hacían estatuas, arquillas, bisagras, compases, astrolabios, cajas, festones, mascarones, lámparas, candeleros y otras serie de piezas para relojes y otros instrumentos y objetos. Fue utilizado por los romanos en las puertas de sus templos y entonces se valían de él para hacer rejas en iglesias y cámaras reales e incluso era de latón el candelabro de los siete brazos que se encontraba en la abadía de Reims.

De la mezcla del cobre y el latón en iguales cantidades, se obtenía el bronce, «materia apta para inmortalizar los hombres grandes, y conservar las Epocas, y acontecimientos memorables»⁴⁷. Esto conllevaba su uso para medallas que servían para ayudar al estudio de la historia y despertar la memoria, conservando la efigie de los reyes y los héroes (VI, 231-232). Al mismo tiempo, el Abad Pluche destacaba que el desarrollo alcanzado en el arte de fundir había permitido incrementar el tamaño de las piezas haciéndolas adecuadas al espacio que las acogía y pudiéndolas

46 La matización de Terreros revela su directísima vinculación con los profesionales de las diferentes disciplinas artísticas: «Esculpir, ò entallar, si es en metal, se hace con el *Buril*; si es en piedra, con el *Cíncel*; y si en madera, con la *Gubia*, ò el *Formón*; yá sea de *Relieve*, ò *Medio Relieve*, ò *gravando*, que es quando se ahonda en la materia, en que se grava, à lo qual llaman gravar en *Hueco*, ò *Fondo*; por egeemplo quando se acuña alguna Medalla, que sirve como de cuño, molde, ò turquesa, para que salga la figura en alto».

47 En el volumen que dedicó a las *Artes Instructivas* una de sus conversaciones versó sobre la fundición de las figuras de bronce.

sacar de una sola fundición. Si se le añadía estaño y antimonio, se restaba el que fuera correoso y se aprovechaba en la fabricación de cañones, morteros y otros útiles de guerra. Si la proporción de mezcla era de veinticinco partes de estaño por cada cinco de bronce, el material resultante era más sonoro por lo que se empleaba en hacer campanas que anunciaban acontecimientos tanto religiosos como profanos.

Aclaraba que lo explicado sobre la obtención y purificación de estos metales, era válido para aplicarlo al estaño y al plomo que podían alearse con el cobre, latón, zinc y bismuto, constituyendo la estañadura un baño de protección importante para los vasos, para cubrir el reverso de los espejos y para los *cañones* de los órganos⁴⁸.

En cuanto al plomo en láminas obtenidas en la fundición o con tornos y lamineros, se usaba en estanques, conductos de aguas y para conservar las paredes maestras de los edificios, terrados y azoteas; debido a que unía bien las partes y coadyuvaba a su conservación. El Abad Pluche se deshacía en alabanzas respecto al uso del mismo con estaño para la imprenta, aunque Terreros aclaraba que se había evolucionado:

Es verdad, que hasta ahora se ha usado, para vaciar los caracteres de la Imprenta, de la mezcla de plomo, y estaño; pero ya se ha conocido el día de oy, que el plomo solo antimoniado, ò mezclado con antimonio, es mucho mas fuerte, y de mayor duración; y asi usan de esta mezcla para toda especie de caracteres; y aun los que estaban hechos con estaño, y plomo solamente, se antimonian tambien con el mismo fin de darles mas fortaleza (VI, 235)⁴⁹.

Después de tales exposiciones, el prior aprovechó para preguntarle al caballero cuál de todos los materiales mencionados le interesaba más poseer y era más útil. La contestación de que nada era comparable a la perfección del oro fue la excusa que dio pie a su tertuliano para hacer una declaración sobre cuál era el más necesitado, pues la belleza y utilidad no tienen que ir unidas:

...pero el mas víl de todos, el mas básto, y grosero, el mas lléno de liga, el más lúgubre en el color, y el mas sujeto al orin, y herrumbre, en una palabra, el hierro, es el mas util de todos. El que tiene una qualidad, que sola ella basta en cierto modo para elevarle sobre todos los precedentes;

48 Se permitió en este caso un comentario sobre las ventajas del órgano frente a otros instrumentos. Terreros recogió respecto al Bismuto y al Zinc lo reseñado en el *Diccionario de las Artes y las Ciencias* y remitió al *Diccionario del Comercio* y, respecto a la palabra estañadura, al de Oudin (VI, 234).

49 En la nota siguiente aclaraba que los cajetines servían para guardar los caracteres.

es el mas duro, mas tenáz, y consistente; y metido en agua fria, adquiere un aumento de firmeza, con la qual nos sirve con la mayor solidéz, y permanencia; resiste à los mayores esfuerzos, es defensor de nuestras casas, y depositario de quanto amamos, y nos es mas estimable. Uniéndose inseparablemente à las piedras, y à la madera, defiende nuestras personas de la violencia de los vientos, è insultos de los ladrones: las pederías, y el oro no tienen seguridad, si no ponen por guarda al hierro: él es quien abastece la navegación: los carros, y toda especie de transportes, las Relogerías, y quantas Artes mecanicas, y liberales, hay, y se necesitan en la Republica, todas corren a su cargo. Las herramientas, è instrumentos, de que tienen necesidad, el hierro lo provee (VI, 236-237).

Señalaba que el hierro hermoseaba la naturaleza y proporcionaba comodidad a la vida diaria, remarcando su necesidad. El caballero reflexionaba diciendo que entendía, según todo ello, que los habitantes del Nuevo Mundo intercambiaran oro por útiles de hierro, dado el provecho que así obtenían.

No podía faltar un final predicatorio respecto a la materia expuesta y a la sabiduría de Dios que distribuyó los materiales allí donde se precisaban y en la proporción adecuada. Asimismo era obligado que mostrase una opinión que fue favorable sobre la crisopeya que definía como el «arte transmutatoria de otros metales en oro» (VI, 239), dentro de la preocupación por los saberes alquímicos, insistiendo en que no eran quiméricos y manifestaba que similares leyendas populares, extendidas por diferentes países, habían hecho de cada uno el origen de fantásticas historias con personajes que, en situaciones y ámbitos diversos, eran capaces de convertir otros metales en el aurífero. El prior argumentaba que se gastaban grandes sumas y tiempo sin obtener resultados con la excusa de que estaban a punto de conseguir tan ansiado producto. Mas si ello fuera posible y existiera un método, los alquímicos no pedirían el dinero porque dispondrían de él y, por entonces, acceder a los principios para lograrlo excedía su inteligencia y poder, viendo en ello la mano de Dios. Si el hombre hubiera podido realizar tan ansiada transmutación, habría abusado multiplicando el oro y se habría dedicado a sí mismo, sin ayudar a los demás. Por tanto, sentenciaba: «...mayor extensión de luces, y conocimiento sería seguida de la ruina de las virtudes, que excitadas por las necesidades, son en la presente providencia el alma, y el móvil de la sociedad, y trato humano» (VI, 245).

Estas últimas palabras en cierto modo entran en contradicción con su voluntad de conocer la naturaleza en toda su dimensión, aunque la impotencia frente a ciertas cuestiones le hacía interpretarlo como un beneficio logrado por voluntad del Creador.

En conclusión, la dispersión de comentarios sobre la platería en la literatura artística dificulta su estudio. De la misma manera, en esta obra del Abad Pluche las menciones a los metales figuran entreveradas con otras materias, aunque el autor

cumplió con el propósito global de facilitar y divulgar el conocimiento por medio de un lenguaje natural y directo y de una revisión exhaustiva de las fuentes escritas y orales.

En un siglo de estudio incesante de la naturaleza, el Abad Pluche la presentó como vergel de sabiduría, paraíso de conocimientos, perfección sublime, goce para el hombre y fuente de búsqueda inagotable que conducía a Dios.

La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia es, sin duda alguna, una de las obras más emblemáticas del patrimonio artístico de la diócesis de Cartagena¹, la más representativa en el campo de lo suntuario, y también, porque no decirlo, una de las pocas piezas cuya difusión y valorización ha superado los límites de lo estrictamente local, al ser todavía escasamente conocido el rico y amplio legado que el arte de la platería ha dejado en estos territorios del sureste español, donde todavía se echa en falta una gran monografía sobre el tema, a pesar de los grandes avances que al respecto se han venido produciendo en los últimos años, que han venido a poner de relieve, para sorpresa de muchos, la importante y singular aportación murciana a la orfebrería española². Ciertamente, la ciudad de Murcia,

1 Este trabajo es fruto de una beca de investigación de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Murcia y se enmarca dentro del proyecto I+D «Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las Catedrales españolas» (Ref. BHA2000-0192-C08-07) perteneciente al Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento e integrado en el Proyecto Coordinado «El comportamiento de las Catedrales españolas del Barroco».

2 Hay que dejar constancia de los grandes avances que en el estudio de la platería murciana se han producido en la última década. Así, a los trabajos pioneros de D. SANCHEZ JARA, *Orfebrería murciana*, Madrid, 1950; M. MUÑOZ BARBERAN, «Los artistas y la vida cotidiana» en *Historia de la Región Murciana*, V, Murcia, Mediterráneo, 1980, págs. 436-439 (éste es un importante aporte documental sobre la actividad de los plateros murcianos de la segunda mitad del siglo XVI) y J. A. MELGARES GUERRERO en su estudio y correspondiente catálogo incluido en *Francisco Salzillo*

en correspondencia a su rango de capital de diócesis y de reino, se va a convertir desde mediado del siglo XVI en un notable centro para el desarrollo de las artes, y muy en especial para la platería, cuyo protagonismo en el contexto artístico murciano se va a mantener, aunque con pequeñas intermitencias, hasta bien entrado el siglo XX, vinculándose directamente, como es de esperar, a las necesidades y encargos derivados del aparato eclesiástico. En este sentido hay que destacar el decidido papel que juega la Catedral de Murcia, el primer templo de la diócesis, en la demanda del objeto rico y precioso para la magnificencia del culto, lo que lleva aparejado la necesidad y reclamo de artífices de renombre así como la promoción de ambiciosas empresas artísticas de carácter suntuario que configuren, mediante las formas apropiadas, el rango de lo catedralicio. Esa necesidad de distinción que se advierte en realidad en todos aquellos objetos destinados a la Fábrica Mayor se hace todavía más evidente cuando se trata de piezas ligadas estrechamente con el culto eucarístico, lo que obliga, en definitiva, a mostrar una especialísima atención, que culmina en la consecución de obras deslumbrantes y espectaculares entre las que se distingue por encima de todo el trono y albergue del Santísimo y particularmente el destinado a acogerlo en los actos públicos de la procesión del Corpus y en los días de su octava³ (fig. 1).

La Catedral de Murcia, como tantos otros templos similares, mostrará siempre, con independencia del momento y de la mejor o peor situación de su economía, un crecido interés por alcanzar la fastuosidad requerida para tales cortejos como verifican las diferentes actuaciones llevadas a cabo, desde el siglo XV en adelante, con el fin de contar en su ajuar con todo lo necesario para la mayor grandeza de la fiesta y siendo la custodia y el adorno de la misma la gran protagonista de esa serie de actuaciones. Todo ello culminará en el último tercio del siglo XVII, concretamente en 1678, cuando el platero toledano Antonio Pérez de Montalto entregue al cabildo catedralicio la actual custodia del Corpus que no obstante no viene a cerrar ningún capítulo pendiente sino que, todo lo contrario,

y el reino de Murcia en el siglo XVIII, Murcia, 1983, se han ido sumando otros muchos entre los que hay que destacar los llevados a cabo en el seno del Grupo de Investigación « del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, cuyo investigador principal es el prof. RIVAS CARMONA. A los trabajos del citado profesor sobre estas cuestiones principalmente «La orfebrería barroca en Murcia» , *Murcia Barroca*, Murcia, Excmo. Ayuntamiento, 1990, págs. 88-91, que inicia la serie, hay que añadir los de R. CABELLO VELASCO y M. PÉREZ SÁNCHEZ. Igualmente, se debe resaltar la importante contribución del profesor C. BELDA NAVARRO al estudio de la ordenación gremial del arte de la platería en Murcia «Las ordenanzas de plateros del reino de Murcia», *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, Nº 16, 1995, págs. 7-22. Por último, hay que señalar lo que ha supuesto para el conocimiento de los plateros que trabajan en Murcia a lo largo de todo el siglo XVIII, el momento de mayor esplendor de la orfebrería murciana, las diferentes publicaciones de F. CANDEL CRESPO, destacando de este investigador *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia, 1999.

3 J. RIVAS CARMONA, «Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia», *Imafronte* (en prensa).



FIGURA 1. *Custodia de la Catedral de Murcia. Foto Ángel Martínez.*

inaugura un nuevo proceso, de espectaculares logros, en el que se intentará plasmar a través de la perfecta integración de las diferentes artes suntuarias y decorativas los novedosos planteamientos de lo barroco. En definitiva, dicha obra de platería marca el antes y el después de lo que para la Historia del Arte en Murcia significó la exaltación eucarística durante el periodo de la Edad Moderna, tal como avala la sucesión de los hechos.

EL ANTES. LAS CUSTODIAS DEL CORPUS DE LA CATEDRAL DE MURCIA HASTA 1678

A partir de los trabajos de los profesores L. Rubio García y J. Torres Fontes se sabe que la festividad del Corpus en la ciudad de Murcia revistió de gran solemnidad a lo largo de los últimos siglos de la Edad Media, y muy en especial a partir de la segunda mitad del XV⁴, cuando ya se tienen noticias de los elevados gastos y las singulares iniciativas que tanto el Concejo como el Cabildo desplegaban en la preparación de esa conmemoración litúrgica que se convirtió en el referente festivo más importante de todo el territorio de la diócesis, atrayendo la atención no solo de los habitantes de la capital sino también congregando la presencia de gentes venidas de otras localidades cercanas, como Orihuela o la propia Elche. Los documentos hablan del esmero en el exorno de las calles de la ciudad con todo lo que conllevaba así como de los crecidos gastos que se realizaban para el aparato que acompañaba a la procesión: danzantes, músicos, carros alegóricos, etc., amén de las inversiones en comidas y refrigerios. Aunque son pocas las noticias que aludan directamente al ordenamiento del cortejo o a la descripción del paso principal, o sea el trono eucarístico, parece que éste se limitaba a unas andas de madera doradas, para las que en 1461 se compraba un rico ornamento de brocado azul, sobre las que se disponía una arca de plata rematada en un viril dorado de dos piezas, también de plata, y decorado con ocho piedras de colores y perlas⁵. Esta sencilla estructura, a la manera de un ostensorio portátil, y que indudablemente debería responder a las formas del estilo gótico, será la que se mantenga vigente hasta bien entrado el siglo XVI, pues si hubo algún afán renovador en esa dirección éste se debió malograr en beneficio de otros intereses de mayor alcance para el cabildo catedralicio como era el revestimiento exterior del templo y su configuración visual en el entramado urbano de la ciudad con las obras renacentistas de la torre, portada de las Cadenas y fachada principal, tareas que consumieron la mayor parte de los recursos económicos a lo largo de las décadas del Quinientos.

4 L. RUBIO GARCÍA, *La procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987 y J. TORRES FONTES, *Estampas de la vida murciana en la época de los Reyes Católicos*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1984 (2ª edic.).

5 A.C.M. (Archivo Catedral de Murcia) Libro N° 230. Inventario del tesoro de la Catedral de Murcia a 28 de junio de 1586.

Habrà que esperar la influencia del Concilio de Trento y muy especial a la figura del obispo don Sancho Davila, el gran auspiciador del espíritu contrarreformista en la diócesis de Cartagena⁶, para que surjan nuevas expectativas y se hagan realidad los proyectos en torno a la custodia procesional. En efecto, durante el gobierno de este prelado (1591-1600) el ajuar catedralicio y el adorno del interior del templo van a ser el centro de atención de las miras del obispo quien, como buen seguidor de los preceptos tridentinos y haciendo gala de los mismos, acometerá al poco de su llegada la obligada visita a la iglesia mayor de su diócesis para verificar su estado material y solventar sus deficiencias⁷. Éstas debían ser muchas, sobre todo por lo que respecta a la colección de objetos destinado para el culto, fruto de largas décadas sin recibir las renovaciones y reparaciones adecuadas, por lo que el enriquecimiento del tesoro catedralicio será una de las metas principales del nuevo obispo, inaugurándose así una auténtica época de esplendor para las artes suntuarias en Murcia⁸. De esa manera tomaba cuerpo y se ejemplificaba el afán de Trento por el cuidado y especial brillantez del objeto de culto como atractivo y eficiente reclamo de la atención de los fieles durante las ceremonias. Fruto de esa labor episcopal y resultado de la citada visita, realizada a lo largo de 1592, serán los mandamientos que obligaban a la Fábrica a proceder de inmediato a una intensa renovación de su ajuar, sobre todo del destinado a realzar el culto eucarístico, tal como pone de manifiesto la orden de hacer «una naveta muy buena grande para las fiestas solemnes» así como cuatro candeleros de plata altos para el altar mayor. Del mismo modo se contempló la sustitución de la custodia vieja de la Minerva por otra «al uso» y la realización de otra nueva para su dedicación exclusiva en el día del Corpus⁹, aprovechando para ello la rica copa de plata dorada y labrada con decoración de esmalte azul que pocos años atrás el Cabildo había adquirido en la almoneda de don Pedro Fajardo y Córdoba, tercer marqués de Vélez¹⁰.

6 F. CANDEL CRESPO, *Un Obispo postridentino: don Sancho Dávila y Toledo (1546-1625)*, Avila, Excma. Diputación provincial, 1968.

7 *Visita del obispo Sancho Dávila a la Catedral de Murcia. Año 1592*. V. I (Edición a cargo de F. J. GARCÍA PÉREZ), Murcia, Universidad de Murcia, 2000. Se trata exclusivamente de la transcripción del texto de la visita conservada en el Archivo de la Catedral de Murcia.

8 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1997.

9 A.C.M. Libro N° 230, f. 24r-24v. La vieja custodia del Corpus se transformó en una relicario para alojar un fragmento de «la Mesa de la cena del Señor».

10 El marqués falleció en Murcia con fecha 12 de febrero de 1579. De esa misma almoneda también procede la depurada y elegante cruz procesional, con las armas de la familia Fajardo, que todavía se conserva en tesoro de la Catedral de Murcia y que desde su compra y hasta el siglo XIX estuvo ubicada en el presbiterio. Dicha cruz responde en todo a una obra claramente vinculada al entorno cortesano, lo cual tampoco es de extrañar dado el elevado papel político y social que jugaron los miembros de esta aristocrática familia y muy especial el que llegó alcanzar el III marqués, quien disfrutó del nombramiento de embajador de Felipe II en Alemania y Polonia así como el cargo de mayordomo de la reina doña Ana de Austria.

En definitiva, partiendo de ese objeto civil y aprovechando diferentes legados de piezas antiguas, como el que dejó a su muerte el licenciado don Alonso de Valdivieso, canónigo penitenciario, amén de algunos objetos sin una utilidad específica y ya en desuso, entre otros una mitra «vieja cuajada de aljofar con muchas piedras de diferentes colores guarnecidas con piezas de plata dorada con figuras», el cabildo se sintió respaldado para acometer y costear la hechura de la custodia ordenada por el obispo. También es verdad que mucho debió influir el propio patrocinio episcopal a la hora de asumir los canónigos esta toma de decisión, pues la iniciativa particular de Dávila había comprometido la imagen de la Catedral y la de los propios prebendados, al donar al templo unas ricas y aparatosas andas de plata, de más 105 marcos de peso, o sea un templete abierto formado por cuatro columnas estriadas, que se completaba con cartelas y cinco «manzanas» del preciado metal además de veinte campanitas¹¹. Por tanto, resultaba necesario por la propia exigencia que deparaba el prestigio de la institución el reemplazo de la vieja custodia por otra más en consonancia con el regalo que llegaba por la munificencia episcopal. No debe sorprender sin embargo esta actuación del obispo, que responde sin más a lo propio de la época, pues no hay que olvidar que la dotación de esas estructuras fue un hecho común en otras catedrales españolas tal como descubre esa secuencia de aparición de este tipo de andas que puede verse iniciada en Málaga¹², con el templete realizado entre 1582-83, y continua con el de Tarazona y Pamplona¹³, contemporáneos del de Murcia, para acabar con el de la Catedral de

11 La donación de objetos que efectuó don Sancho Dávila al ajuar catedralicio resume bien los intereses de un prelado típico de la Contrarreforma. Así, para el culto eucarístico dejó entre otras cosas «una arquilla de plata labrada de enrejado en que está un vaso de cristal que sirve para poner el Santísimo en el Sagrario del altar mayor que pesa 148 onzas y lleva cartelas de plata» (A.C.M. Libro N° 224). Atendió también el Monumento de Jueves Santo con «una arca de madera aforrada por de fuera de tela de plata de primavera sembrada de flores de plata bordadas» y por supuesto enriqueció el tesoro devocional de la Catedral con numerosas reliquias, de las que era un obsesionado pues no en balde escribió el más importante tratado de la época *De la veneración que se debe a los cuerpos de los sacntos y a sus reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Jesu Christo nuestro señor en el Sanctísimo Sacramento, Quatro Libros*, Madrid, Luis Sánchez, 1611. (C. BELDA NAVARRO, *Huellas*, Catálogo Exposición Catedral, Murcia, 2002, pág. 233). Entre las reliquias ofrendadas por el obispo figuraban «dos relicarios de plata blanca con reliquias de San Esteban y San Cecilio con sus vidrieras y armas del Señor obispo. Una arquita de plata dorada con las armas del obispo con reliquias que se hallaron en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia. Cuatro medios cuerpos de santos de madera dorados y maticados el uno con reliquias de San Calixto papa, el otro con reliquias de San Prisciliano y los otros dos con reliquias de Santa Eugenia y Santa Eugenia» (A.C.M. Libro N° 230, f. 27 y ss.). También fue muy importante el legado de ornamentos litúrgicos que incorporaba numerosa obra bordada.

12 J. TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*, Málaga, 1948, pág.143 y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El arte de la platería en Málaga 1550-1800*, Málaga, 1997, págs. 196 y ss.

13 Las andas de la Catedral de Pamplona fueron estudiadas por M. C. GARCÍA GAINZA y M. C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, Eunsa, 1978, págs. 59-63. Las de Tarazona cuentan con una pequeña monografía realizada por M. C. HEREDIA MORENO, «El templete eucarístico de la Catedral de Tarazona», *Separata del Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, 1981, págs. 21-28.

Almería en 1626¹⁴. Todos ellos en realidad se harían eco de la notable repercusión que, desde el momento de su realización, tuvo el conocido templete del Concejo de Madrid así como lo volcado años mas tarde por Juan de Arfe y Viñafañe en su *Varia Conmesuración para la escultura y la arquitectura*. En resumen, un modelo culto y bien avalado que servía eficazmente a las ideas tridentinas de enfatizar el fasto de la procesión eucarística y que por ello debió ser escogido por los obispos para su plasmación en sus respectivas sedes¹⁵, pues en muchos de los casos citados será la figura del prelado la que esté directamente relacionado, como en el caso de Murcia, con la promoción de la obra.

Esas Andas y esa custodia para la catedral murciana fueron confeccionadas, casi toda seguridad, por el mismo artífice, cuyo nombre permanece en el anonimato, pues tan sólo se sabe que fueron encargadas en Valencia, algo que, por otra parte, tampoco debe llamar la atención pues no se hizo sino seguir una tradición que remontaba a la Edad Media¹⁶, pues la dependencia murciana de éste u otro centro artístico de mayor peso y tradición, parece ser, como ha destacado Rivas Carmona, uno de los aspectos fundamentales de la orfebrería de esta tierra¹⁷. Y eso a pesar de que Murcia contaba por esas fechas de finales del Quinientos con maestros aventajados y de gran renombre, sirva como ejemplo el platero Miguel de Vera, en plena actividad desde 1574 hasta 1612, fecha aproximada de su muerte, quien asumió encargos de relevancia para diferentes templos de la diócesis de Cartagena y siendo llamado incluso para la formación de la casi totalidad del ajuar de plata de la por entonces recién creada Catedral de Orihuela¹⁸. El no es más que

14 J. LÓPEZ MARTÍN, *La iglesia de Almería y sus obispos*, T. I, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1999, pág. 317. Sobre el ajuar de la Catedral de Almería véase también M^a. M. NICOLÁS MARTÍNEZ, «Sobre el estado de las iglesias de Almería a mediados del siglo XVII. Aporte documental», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, N^o 32, 2001, págs. 349-359.

15 Un estudio pormenorizado sobre esta y otras cuestiones relativas a la difusión y patrocinio de esas arquitecturas eucarísticas realizadas en plata es el de J. RIVAS CARMONA, «Los tesoros catedralicios y la significación de la custodia procesional. La aportación de los siglos XVII y XVIII» en *Homenaje a don Lope Pascual*, Universidad de Murcia (en prensa).

16 Para esa cuestión del peso de lo valenciano en la platería de la diócesis de Cartagena véase M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la Catedral de Murcia», *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, págs. 199-210. Igualmente se tienen noticias de que no solo la Iglesia acudió a Valencia para solventar sus grandes encargos suntuarios sino que también los Concejos y autoridades municipales siguieron esa misma vía a la hora de encargar obsequios y regalos para grandes personajes, caso de la vajilla que le fue ofrendada a Enrique III. (A. MERINO ÁLVAREZ *Geografía histórica del territorio de la actual Provincia de Murcia*, Madrid, 1915, pág. 219),

17 J. RIVAS CARMONA, «La orfebrería barroca...» ob. Cit, pág. 88. Este mismo autor ha estudiado la particular incidencia de lo cordobés en «Platería cordobesa en Murcia», *Imafronte*, N^o 14, págs. 251-272.

18 La figura de este platero y su obra todavía carece de un estudio pormenorizado aunque lo hasta ahora conocido lo descubren como un maestro merecedor de la más alta estima. Entre sus trabajos más relevantes hay que señalar el cáliz-ostensorio de la iglesia parroquial de Santiago de Jumilla (Murcia), la cruz procesional de Jorquera (Albacete) y un cáliz de la localidad murciana de La

la cabeza de un activo taller, el murciano, que en esos momentos se encontraba más que capacitado para asumir la responsabilidad de este tipo de trabajos de envergadura. Sin embargo, una vez más se impuso la tradición y la costumbre sobre la confianza en lo cercano y el ambicioso encargo fue remitido a Valencia, buscando ese afán de prestigio que parecía encontrarse en «lo de fuera» aunque también porque allí muy posiblemente se podía encontrar un maestro platero experimentado en el diseño arquitectónico, modalidad ésta en la que los artífices asentados en Murcia pudieron ser menos aventajados¹⁹.

EL MOMENTO: LA CUSTODIA DEL CORPUS DE ANTONIO PÉREZ DE MONTALTO

Las importantes iniciativas artísticas de la Contrarreforma que se van concretando en la Catedral de Murcia desde los primeros años del episcopado de Dávila, y que se continúan en las acometidas por Don Fray Antonio de Trejo (1618-1635), se verán truncadas a partir de 1630 cuando el territorio de la diócesis se ve inmerso a pasos agigantados en uno de los peores momentos de su historia, fruto de una serie de graves circunstancias en las que incide no sólo la crítica situación de la España del momento sino también otra sucesión de acontecimientos, como epidemias, sequías e inundaciones que conllevarán una pérdida de liquidez y de recursos de la Iglesia cartaginense, originándose una atonía general en todos los campos del arte y muy en particular en el de las artes suntuarias. El ejemplo más llamativo de ese proceso retroactivo son las cuentas catedralicias de los años que median entre 1635 y 1650, donde se constata la depauperada economía de la Fábrica y la escasa inversión en objetos de plata salvo los imprescindibles gastos en la limpieza y conservación de los ya existentes. Esta situación empeorará aun más con los daños que sufre el tesoro catedralicio con motivo de la terrible riada del 14 de octubre de 1651, día de San Calixto, que afectó gravemente a las dependencias de dicho templo, donde según testimonio de un contemporáneo «arrebato cuanto

Ñora. Sobre las piezas conservadas en Murcia puede consultarse las fichas correspondientes que figuran en el Catálogo de la Magna Exposición, *Huellas*, Murcia, 2002, págs. 339 y 358. La cruz de Jorquera ha reclamado la atención de algún erudito (L. G. GARCÍA SAÚCO BELÉNDEZ, ficha nº 190 en *Los caminos de la luz. Huellas del cristianismo en Albacete*, Albacete, 2000, págs. 350-351. Allí se ofrece la bibliografía actualizada sobre la mencionada pieza). No obstante, la autoría de Vera fue puesta de manifiesto en el trabajo de M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Un repertorio suntuario de singular interés: el ajuar litúrgico de la parroquia de Ntra. Señora de la Asunción de Lezuza (Albacete)», *Ensayos*, Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio, Albacete, Nº13, 1998, págs. 119-145.

19 Algo similar ocurrirá siglos más tarde con motivo del encargo de la conocida Custodia de las Espigas, pues en pleno apogeo de la platería murciana, es decir en la segunda mitad del siglo XVIII, los canónigos murcianos recurrieron al valenciano Ramón Bergón no solo por su prestigio como platero sino también por su experiencia en el trabajo de la joyería y en la talla de las piedras preciosas, practicas ambas que los artífices murcianos no ejercitaban, al menos no en obras de tanta consideración.

había en la Iglesia»²⁰. De este percance no se libró la custodia del Corpus que debió salir malparada, como en realidad todo el ajuar catedralicio, pues se sabe que pocos meses después el platero Juan de Ribera cobraba cierta cantidad importante, exactamente 3.847 reales, por el arreglo y «nueva hechura del pie» de la citada pieza²¹.

Lógicamente, los años siguientes y a medida que la situación mejoraba fueron dedicados a reponer las pérdidas pero también sirvieron, en definitiva, para ir imponiendo con los nuevos objetos que iban llegando las últimas tendencias estéticas, o sea lo barroco, que poco a poco fue introduciéndose entonces con esos grandes montajes escenográficos y espectaculares ambientaciones para las grandes fiestas. En definitiva, la Catedral estaba cambiando su aspecto y se abría a nuevas expectativas que se vislumbraban a través de una economía cada vez más boyante que parecía augurar el esplendor del siglo XVIII.

En ese afán renovador mucho tendrán que ver las iniciativas particulares de algunos prebendados, cuyas actuaciones tienen como meta la dotación del tesoro catedralicio y más concretamente el revestimiento de plata de la Capilla Mayor²². Es más, este interés en el patrocinio de piezas de gran aparato se va a convertir en una vía de propaganda personal, más que adecuada, para ascender socialmente y alcanzar un papel hegemónico dentro del Cabildo, afianzando así la posición del apellido, del linaje, en el contexto de la oligarquía local. Esas aspiraciones son las que parece demostrar el comportamiento del Chantre don Juan Lucas, figura de autoridad y cabeza de una serie de eclesiásticos²³, los Lucas, que tanto contribuirán al engrandecimiento de la sacristía catedralicia²⁴, sin olvidar su mecenazgo en otros campos de lo artístico que incluye la escultura, la pintura y la arquitectura por igual.

Y es a través de ese personaje y de su sobrino, el canónigo don Tomás Lucas Ibáñez, como la Catedral de Murcia tiene sus primeros contactos con el afamado platero toledano Antonio Pérez de Montalto²⁵, pues fue a éste artífice al que se le encargaron, por deseo expreso de la familia, los cuatro hacheros de plata que ordenó hacer por manda testamentaria el primero de estos eclesiásticos, fallecido

20 Fray A. Panes, *Crónica de la Provincia de San Juan Bautista, de Religiosos Menores Descalzos de la Regular Observancia de Nuestro Seráfico Padre San Francisco*, Valencia, 1665, parte I, pág. 256.

21 A.C.M. Libro N° 504. Lass cuentas de los años que median entre 1653 y 1656 no recogen ninguna inversión en obras de plata ni siquiera los habituales gastos en la limpieza y reparación de los objetos de culto.

22 M. PÉREZ SÁNCHEZ, «La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la Catedral de Murcia. Una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos» *Verdolay*, N° 6, págs. 153-159.

23 A. IRIGOYEN LÓPEZ, *Entre el Cielo y la Tierra, entre la Familia y la Institución. El Cabildo de la Catedral de Murcia en el siglo XVII*. Murcia, Universidad, 2000, págs. 176-188.

24 M. Pérez Sánchez, «La contribución de la familia...», ob. Cit.

25 La figura de este platero ha sido objeto de una rigurosa documentación por parte de P. REVENGA DOMÍNGUEZ, «El platero toledano Antonio Pérez de Montalto». *Homenaje al Profesor Hernández Pereda*. Madrid, 1992, págs. 723-739.

en 1670²⁶. Cuatro años después, en 1674, fallece don Tomás Lucas quien sigue los pasos de su predecesor al dejar un importante legado con el fin «de la fabrica de una custodia conforme a la planta que tiene en su casa»²⁷. Curiosamente la muerte del prebendado coincide con la presencia en Murcia de Montalto, desplazado desde Toledo para entregar la obra terminada de los blandones. En definitiva, un cúmulo de casualidades que favorecieron el que tomara cuerpo un proyecto que debía rondar por la cabeza de más de uno de los miembros del Cabildo y que esta serie de acontecimientos aceleró para convertirlo en una realidad. En muy pocos días la decisión fue tomada, embarcándose los canónigos en una aventura arriesgada para la Fábrica, debido fundamentalmente a la falta de previsión de fondos, y solo comparable a aquellas iniciativas artísticas del Quinientos, tan lejanas en el tiempo y en el recuerdo.

El tema de la financiación de la nueva custodia era, desde luego, primordial pues siendo insuficiente la herencia del prebendado Lucas²⁸, exigiría un gigantesco esfuerzo por parte de la institución que todavía se encontraba incapaz económicamente de afrontar una obra de tal magnitud, a pesar de los indicios de mejora que se dejaban entrever. Sin embargo, el pensamiento «del ahora o nunca» surtió el efecto deseado y en el cabildo extraordinario de 31 de octubre de 1674 se decidía por unanimidad la concesión de una ayuda para la realización de la pieza por un montante de 3.000 ducados que serían librados a lo largo de tres años a razón de mil ducados anuales²⁹. A esta cantidad se agregaron otras aportaciones de particulares, miembros relevantes de la sociedad murciana, como los 2.000 ducados de don Miguel Ortíz de Moncada, hermano del Arcediano de Lorca, o donaciones de menos alcance, pero igualmente significativas, como el cáliz que entregó el Doctoral don Juan Antonio Navarro González. Además se dispuso la entrega de toda la plata antigua, lo común en estos casos, incluyéndose en el lote las andas regaladas por el obispo Dávila y la vieja, aunque rehecha, custodia³⁰.

Con este respaldo financiero el Cabildo se vio lo suficientemente amparado para firmar el contrato con el artífice, que se verificó el 10 de noviembre de 1674 y a través de cuyas cláusulas se puede comprobar como va a ser la obra de la custodia³¹. Su peso queda fijado en 400 marcos, aunque esta cantidad era meramente orientativa, pudiendo ser sobrepasada en el caso de que Montalto lo estima-

26 A.C. M. Libro N° 24. Acta Capitular de 7 de abril de 1671, f. 85v.

27 A. C. M. Libro N° 24 Acta Capitular de 26 de octubre de 1674, f. 303r.

28 La cantidad legada por este eclesiástico fue de 11.000 reales de vellón.

29 A.C. M. Ibídem, f. 303v

30 Igualmente, también se aplicaron para el pago de la nueva custodia el pontifical y algunas rentas que quedaron a la muerte del obispo don Mateo Sagade Ibogueiro (1663-1672).

31 Quede constancia de nuestro agradecimiento al historiador D. Manuel Muñoz Clares por cedernos para este estudio las fotocopias de los documentos que integraban el legajo donde se recogía todo el proceso de realización de la Custodia del Corpus. Dicho legajo se conservaba, al menos hasta 1984, en el Archivo de la Catedral de Murcia con el tejuelo «Cuentas diversas del siglo XVII», encontrándose en la actualidad en signatura desconocida.

ra conveniente «para la perfeczion de la misma» al igual que la altura y el ancho se regularían por las exigencias de la buena arquitectura. Y en cuanto a su estructura se atendería a tres cuerpos decrecientes y cúpula de remate, elevándose todo sobre un trono de madera «dorado de pintor» que incorporaría unos brazos con incrustaciones de coral y sobre el mismo, centrando a la estructura turriforme, cuatro jarrones con cinco azucenas cada uno, todo de plata, «por ser las armas de esta Santa Iglesia». El primer cuerpo quedó reservado a la Eucaristía, que se mostraría bajo las dos especies, por lo que de dispondría un cáliz-ostensorio inserto entre dos órdenes de rayos dorados, mientras que el segundo de esos cuerpos fue reservado para incluir la escena de la Natividad de la Virgen, titular del templo murciano, desestimándose la primera idea, reflejada en la traza, de la Resurrección de Cristo. Por último, el tercer piso incluiría la figura del pelicano y como remate las imágenes de los Cuatro Santos de Cartagena, «todos ellos con sus vaculos y Santa Florentina con el abito de monja Venitta» coronando una campanilla de metal.

En cuanto a las condiciones materiales del contrato se le exigió al maestro que la obra estaría finalizada para antes de la festividad del Corpus de 1677, siendo obligación del Cabildo el suministro de todos los materiales necesarios para su hechura, incluida la plata necesaria que se iría entregando cada seis meses en lotes sucesivos de 100, 60, 130 y 70 marcos, desde la fecha del contrato hasta la Navidad de 1676. El precio del trabajo se ajustó en la cantidad de 18 ducados por cada marco de plata trabajado, que serían abonados en tres plazos de 1.500, 1.000 y 1.500 ducados respectivamente hasta el día de Navidad de 1677 fecha en la que se liquidaría lo que quedara pendiente. Por último, hay que señalar que quedó por cuenta del artífice el traslado de la custodia a Murcia así como todos los gastos que ello conllevara.

El trabajo de la obra se atuvo a los plazos previstos por ambas partes de suerte que el 8 de marzo de 1677 el platero Vicente de Salinas, Constraste de la ciudad de Toledo, procedió al pesado de la custodia como consta en el memorial resultante, donde se fue describiendo y anotando con precisión cada elemento arquitectónico y escultórico que integraba el conjunto. El resultado final sumo un total de 472 marcos y 7 onzas en los que no entraron los seis marcos de la «tarjeta del rotulo» y los dos «alvaqueros» que se pesaron aparte. De inmediato la custodia fue embalada con destino a Murcia integrando la expedición el propio Antonio de Montalto y dos ayudantes si bien en su jornada en la villa de Albacete fueron obligados a regresar a Toledo, por recomendación y aviso de algunos canónigos recluidos en Jumilla, ante el peligro de epidemia que por esas fechas se cernía sobre la capital del obispado. Así, la custodia debía esperar tiempos mejores para su entrada en el templo que iba a ser su destino definitivo y es posible que en ese espacio de tiempo, o tal vez durante el transcurso de su realización, Antonio Pérez de Montalto escribiera y diera a la imprenta las *Instrucciones y forma que se ha de guardar, en desarmar la Custodia de esta Santa Iglesia, para mayor facilidad, y para que no*

cause confusion, ni suceda alguna quiebra cada, y quando que sea necesario el limpiarla..., en realidad un pequeño tratadito, con alusiones simbólicas y referencias al Templo de Salomón, que parece seguir el camino iniciado por Juan de Arfe y Villafañe en 1587 al publicar el opúsculo explicativo sobre la Custodia de la Catedral de Sevilla³².

El templete eucarístico llegará a Murcia en los últimos días de noviembre de 1678 y el Cabildo asume los gastos de este nuevo traslado, gratificando al maestro y a sus ayudantes con mas de 2.000 reales, además de saldar lo pendiente que sumaba la cantidad de 16.592 reales. La catedral por fin tenía su custodia³³.

EL DESPUÉS. LAS REFORMAS E INNOVACIONES DE LA CUSTODIA DEL CORPUS

La llegada de la nueva custodia parece poner fin a la incertidumbre general y a las reticencias personales de los canónigos por perseverar en ese consumo suntuario del objeto rico y precioso que ahora se potencia de forma progresiva, en especial la obra en plata, hasta unos límites insospechados cuya consecuencia directa será la renovación completa del ajuar catedralicio, tarea en la que se ve implicada la Fábrica Mayor hasta bien entrado el siglo XVIII. Y es precisamente ahora, a partir de 1678, cuando se va a atender el adorno del interior del templo que será absolutamente transformado con las opulentas galas de lo barroco con el fin de crear el marco adecuado a los intereses de la nueva piedad contrarreformista, pues será la Eucaristía y por ende su trono de plata el eje principal de estas reformas³⁴.

Las primeras actuaciones estarán dirigidas al revestimiento suntuoso del presbiterio durante los días de la apoteosis eucarística, es decir el Corpus y su octava³⁵, en los que la custodia de Montalto se convierte en el centro de las miradas y protagonista indiscutible de la fiesta, decorándose ese ámbito con una gran colga-

32 M. J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial, 1978. Hay que destacar la importancia de este estudio pionero que es y debe seguir siendo el principal referente a la hora de realizar una investigación monográfica sobre una obra de platería.

33 El estudio estilístico y formal de la Custodia de Murcia y la relación de su diseño con las arquitectura de la época ha sido llevado a cabo por J. RIVAS CARMONA, «Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos», *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, págs. 211-229.

34 Ese alarde de lo sensorial también se manifiesta en la preocupación por la música. Así, la Catedral de Murcia incentivará y aumentará su capilla con la venta de la plata vieja que va siendo desechada con la llegada de nuevos objetos. En 1687, y con tal finalidad, se liquidaban entro otras cosas: «un baculo. Dos candeleros rayados. Una salvilla. Unas vinajeras. Doce candeleros pequeños. Una fuente de plata. Cuatro candeleros de plata de hechura antigua. Dos candeleros de plata blanca. Un jarro de plata y platillo dorado». (A. C. M. Libro 505. Cuentas de 1687).

35 R. CABELLO VELASCO, «Antonio Mariscotti y la obra de plata del altar mayor de la Catedral de Murcia», *Verdolay* N° 6, págs. 161-168.

dura de dieciocho telas de lama de oro y su correspondiente dosel de lo mismo que hacían posible la transmutación de la vieja arquitectura gótica del recinto en un salón de corte a la moda del momento³⁶. Ese prurito de enriquecimiento de la Capilla Mayor también movió a la compra de los seis candeleros grandes que se saldaron en la almoneda del racionero Saraus y Mora a lo que hay que añadir las importantes donaciones de piezas de plata o de dinero para las mismas que efectuaron durante ese tiempo personajes tan relevantes como el rico canónigo don Francisco Ferro Verdín o el propio obispo de Cartagena don Antonio Medina Cachón (1685-1694)³⁷.

Sin embargo, mucho más ilustrativas resultan ser aquellas actuaciones que tiene como objeto el aumento del exorno de la custodia o la incorporación a la misma de determinados elementos que elevaran al máximo su efectismo y suntuosidad ya de por sí de sobra persuasivas. En este contexto hay que situar una de las más destacadas adiciones que se hace a la custodia, un resorte de claro contenido teatral, alimentado por las ansias de impresionar a los espectadores, a esos creyentes, que asisten año tras año a la gran fiesta de los sentidos que es la procesión del Corpus durante el Barroco. La nueva incorporación no es otra sino el carro triunfal, el llamado «yngenio» en los documentos de la época, sobre el que desfilará la custodia a partir de 1691 y que resume bien ese carácter escenográfico de la procesión barroca³⁸. Pero ese alarde técnico y teatral no fue motivado exclusivamente por las ansias de un mayor aparato sino que también es fruto de las dificultades derivadas en el porte de la custodia durante la procesión, que era llevada según la tradición española, o sea en andas y sobre los hombros de sacerdotes. Pero el peso de la nueva obra conllevó muy pronto las quejas de los que la acarreaban, que aprovechando la insistencia de Roma para desterrar esta costumbre que solo se daba en España y su corona³⁹, comenzaron a eludir su responsabi-

36 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La Magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1997, pág. 71.

37 El prelado Medina donó un juego de candeleros grandes y una cruz, todo de plata, para «adorno de la Capilla Mayor». (A.C.M. Libro f. 370r-370v). Por lo que respecta al canónigo Ferro, sobrino del que fuera obispo de Michoacan, don Francisco Verdín Molina, hay que destacar que su fortuna era de las más considerables de la Murcia de finales del siglo XVII, habiendo dejando por heredera de la quinta parte de la misma, tras su muerte ocurrida en 1685, a la institución de la que había formado parte durante largos años. Sobre esta familia de los Verdín y su preeminencia social véase A. IRIGOYEN LÓPEZ, *Entre el Cielo y...*, ob. Cit. págs. 242-260.

38 Sobre la evolución del paso procesional y su significación alegórica y estética ver el trabajo de C. BELDA NAVARRO, «Francisco Salzillo. La pasión escenificada» en *Ars Sacra*, N° 13, págs. 73-79. Agradecemos a dicho profesor las ideas y sugerencias aportadas para la realización de este estudio. Igualmente, han sido muy provechosas las conversaciones mantenidas con la profesora De la Peña Velasco sobre algunos de los más destacados aspectos que aquí se ha intentado poner de relieve.

39 El 19 de septiembre de 1685 se leía en el Cabildo una carta del Concejo de la ciudad por la que éste instaba a sumarse a la petición de la Iglesia de Toledo para que Roma no derogara la costumbre de llevar la Eucaristía en andas pue la medida no traería sino «el desconuelo y sentimiento a todas las ciudades de España». (A.C.M. Legajo 548).

lidad alegando el deterioro de su salud que incluso «algunos an muerto y otros que oy viven se allan accidentados por el grave peso como se manifiesta en el licenciado Benito, presbitero y sacristan de San Bartolome, Diego Montero presbitero, por lo mesmo, se alla quebrado, como tambien el cura de San Bartolome y el licenciado Pedro de Cuenca y pocos son los sacerdotes que no les cuesta cada procesion el averse desangrar y el licenciado Marcos Zamora murio del mismo achaque todo ello por el peso de las andas a que Vuestras Señorías no deben dar lugar...por lo que se sirvan dar providencia y que el Santisimo se llebe en andas de menos peso, en la mano, según el ritual romano y decreto de su santidad»⁴⁰.

Lógicamente, el cabildo no iba a desistir en mantener la costumbre practicada hasta entonces y mucho menos a implantar una medida impopular que únicamente podía traer el descontento de la mayoría de la población, incluidas las élites, aunque tampoco podía contrariar a los eclesiásticos, que amenazaban con un plante, por lo que se decantó por una solución salomónica, el gran carro triunfal, prestamo de los sofisticados cortejos y espectáculos que tenían lugar en el entorno cortesano⁴¹, y que no es más que el resultado de esa simbiosis entre liturgia y ceremonia que caracteriza a la fiesta sacramental barroca en la que se hace imagen expresiva la cita de San Pablo que concibe el avance del Evangelio como el carro triunfal en que Dios mismo recorre el mundo entero⁴².

Dicho carro, salido de la invención del por entonces maestro de carpintería de la Catedral de Murcia, José Marfil, era contratado con el citado artífice el 16 de mayo de 1691 en la cantidad de 1.500 reales de vellón, debiéndose de atener en su diseño al modelo y maqueta que previamente se había presentado a los canónigos. Se trataba de una sencilla estructura de madera de olmo y pino, a manera de una gran caja, levantada sobre cuatro ruedas de ejes salomónicos que incorporaba en su interior el correspondiente mecanismo para su cómoda conducción y desplazamiento silencioso. Esta ingeniosa estructura culminaba en un basamento, en cuyas esquinas se mostraban cuatro «empenales» salomónicos y ocho cartelas con alegorías⁴³, en el que descansaba el pedestal para el templete y rodeado todo por una balaustrada igualmente salomónica, para que «haga razon con la custodia». Ese deseo de unificar todo el conjunto, carro y custodia, fue lo que incitaría al uso de la espiral, entonces de plena moda en la diócesis de Cartagena⁴⁴, y a que toda la

40 A.C.M. Legajo 530, N° 35.

41 Baste recordar la suntuosa máquina triunfal diseñada por Durero para transportar al emperador Maximiliano I y a su esposa María de Borgoña o las indicaciones de Calderon para los carros que debían figurar en su auto sacramental *La Inmunidad del Sagrado*. Éstas últimas son recogidas en el extraordinario trabajo de A. ARACIL, *Juego y artificio. Automátas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Cátedra, 1998, págs. 251-252.

42 2 Cor. 2,14.

43 El término «empenal» no se ha localizado en los diccionarios de la época ni en los actuales, aunque el documento del contrato los señala como propios de los coches. Tal vez haya que entenderlos por penachos.

44 C. DE LA PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena. 1670-1785*. Valencia, Asamblea Regional, 1992, págs. 74-76.

labor en talla fuera plateada lo que además significó una importante reducción del coste de la obra⁴⁵. Ese color plata se hacía extensible a toda la estructura inferior del carro que se recubrió de todo un conjunto de paños, los llamados faldones, de lama de plata brocada en oro. En suma se había elaborado una auténtica máquina barroca, donde todas las artes quedaban integradas, para la dialéctica de la persuasión y la exaltación del dogma, que venía a ser el contrapunto móvil del retablo, la otra arma que para los mismos fines existía fija en el interior de los templos.

Atendida la procesión de inmediato la preocupación del Cabildo pasó a recaer en el otro gran momento que protagonizaba la custodia, los días de la Octava del Corpus, durante los que se prolongaba la magnificencia de la fiesta eucarística con la presencia de la custodia en la capilla mayor que lucía para la ocasión un especial ornato. Ya en 1696 el fabriquero don Martín de Molina dejaba ver al Cabildo «la necesidad de hacer unas piezas de plata para cerrar la custodia de forma que pueda en ella encerrarse el Santísimo Sacramento». En realidad se estaba reclamando una tramoya con la que culminar ese espacio escénico en que se había convertido el presbiterio catedralicio. Para dicho artificio, ideado por el carpintero Baltasar Galera⁴⁶, se requirieron los trabajos del escultor Gabriel Pérez de Mena, para la hechura de dos ángeles de madera que ocultaban y descubrían la custodia, y los del platero Marcos Mariscoti quien labró el sol y la luna de plata dorada que adornaban el efectista telón del artilugio.

Las aportaciones dieciochescas y las del propio siglo XIX, a diferencia de lo que sucede en otras custodias españolas, caso de la de Sevilla o Cádiz, no alteraron ni las proporciones originales ni el programa iconográfico, pues fueron centradas en el exclusivo enriquecimiento del trono procesional, al que se le fueron añadiendo elementos suntuarios, tanto de plata como del arte textil, para cautivar aun más, si cabe, al espectador al que se le incita bajo la premisa del concepto hecho imagen. Así, la idea de la presencia real de la Divinidad, del Hijo de Hombre, en las especies eucarísticas se va a reforzar con el simbolismo del opulento candelero, tal como queda recogido en la profecía apocalíptica del *Día del Señor*⁴⁷, materializándose en la forma apropiada del farol de plata, en definitiva un candelero corto con caja, mucho más útil para el recorrido procesional. Dichos faroles serán reali-

45 Que el interés por elevar la suntuosidad y el lujo de la procesión fue en aumento también queda demostrado por la incorporación en 1699 de un nuevo palio bordado y dos abanicos de lama dorados, bordados en plata. Toda esta labor fue realizada por las madres agustinas de Murcia. (M. PÉREZ SÁNCHEZ, «La Magnificencia del culto...» ob. cit. pág. 164). El adorno del carro se completó en 1694 con la adición de cuatro pomos y ocho rosas sueltas «de flores contraechas» de seda que fueron encargadas a las monjas capuchinas de Murcia. (A.C.M. Legajo 530).

46 C. DE LA PEÑA VELASCO, *El retablo barroco...* ob. cit. pág. 120

47 Ap. 1,10-20. La visión del Hijo del Hombre es descrita por San Juan entre sonidos de trompeta y ángeles y luces. Los diseños originales de los faroles que se realizaron en 1740 para la custodia de la Catedral de Cádiz ofrecen en el remate de la linterna esos seres angélicos tocando tales instrumentos de viento. (sobre la citada obra gaditana véase el reciente trabajo de M. J. SANZ SERRANO, *La custodia de la Catedral de Cádiz*. Cádiz, Excmo. Ayuntamiento, 2000).

zados en 1700 por el platero titular de la Catedral, Enrique Picart, ascendiendo su coste a la cantidad de 10.048 reales de vellón que fueron costeados enteramente por la Fábrica Mayor⁴⁸. Estas cuatro piezas, en todo idénticas, son, por el momento, las únicas obras conservadas y documentadas de la actividad de este enigmático maestro de origen centroeuropeo que debió establecerse en la ciudad de Murcia, como tantos otros artistas procedentes de fuera⁴⁹, hacia las últimas décadas del siglo XVII, pues se sabe que ya en 1694 ostentaba el preciado título que lo ligaba oficialmente al mantenimiento y conservación del ajuar catedralicio. Lo realizado responde en realidad a una sencilla estructura de gran aparato integrada por una amplia base circular, astil moldurado con cuello fusiforme y cuerpo hexagonal, abierto y adintelado, sobre el que se eleva una cúpula de aristas calada y rematada en linterna y cruz flordelisada. La ornamentación, cincelada y repujada, se atiene a un carácter eminentemente vegetal a base de hojarascas y rizadas tornapuntas, todo ello propio del barroco de ese momento. (fig. 2)

No fueron estos los únicos puntos de luz que incorporó el trono de la custodia pues muy pocos años más tarde el obispo Belluga, luego cardenal, haría donación de cuatro faroles más al adquirir los que puso a la venta el fabriquero de la parroquia de Peñas de San Pedro con el fin de recaudar fondos para la obra del nuevo templo⁵⁰. Dos de esos faroles se destinaron al carro eucarístico y los restantes para adorno del sagrario de la capilla mayor, entonces en pleno proceso de revestimiento de plata. Precisamente ese interés por recubrirlo todo con el precioso material justifica la siguiente intervención sobre el trono del Corpus ya que entre 1730 y 1733 se le encarga al yerno de Picart y su sustituto en el cargo, José Grao, la elaboración de una amplia peana de plata, en realidad un auténtico basamento, que seguramente debió reemplazar al antiguo de madera plateada, lo que da buena idea de la bonanza de estos nuevos tiempos. La labor conllevó el empleo de 407 onzas de plata por un valor total, incluido el trabajo de maestro, de 9.652 reales de vellón⁵¹. Dicho trabajo, que no deja de sorprender por su bajo coste, no supone en realidad nada de excepcional al atenerse a una simple estructura de planchas de metal cinceladas que incorporan temas vegetales y espejos bruñidos así como cuatro cartelas con las armas del Cabildo que culminan en la típica cabeza de querubín. (fig. 3)

48 A.C.M. Libro 507. Cuentas del año 1700. Los faroles fueron contrastados por el maestro Vicente Suárez.

49 Recuerdese la llegada a lo largo de ese tiempo de artistas de la valía de Bussy o Nicolás Salzillo, el primero de ellos también de origen germánico. Noticias sobre Picart proporcionan entre otros, M. GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo Monumental de la Provincia de Murcia*, 1905-1907, Ed. Facsímil, Murcia, 1997; M. C. SÁNCHEZ ROJAS FENOLL, «Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVII», *Murgetana*, N° LXXI, págs. 90-125. A su vez recogiendo lo aportado por González Simancas y con algún que otro dato nuevo sobre la labor de Picart para algunas parroquias de la diócesis F. CANDEL CRESPO, *Plateros en la Murcia...*, ob. Cit. págs. 226-227.

50 A. C.M. Libro N° 34, f. 286v.

51 A.C.M. Legajo N° 120



FIGURA 2. *Farol de trono de la custodia. Foto Ángel Martínez.*



FIGURA 3. *Detalle del basamento del trono de la custodia. Foto Ángel Martínez.*

El esplendor de la segunda mitad del siglo XVIII y la nueva imagen que adquiere la Catedral con su soberbio imafronte también tendrán su reflejo y su huella en el adorno de la custodia para la que ahora se hace un nuevo carro, más acorde con los gustos del momento, y también motivado seguramente por el maltrecho estado en que debía encontrarse el viejo. Para dicho trono se mandó confeccionar en 1757 en la Real Fábrica de Talavera unos paños de tisú de oro que según aseguraba el obispo don Diego de Rojas de Contreras procedían del mismo tejido que los ornamentos que se habían labrado para el oratorio privado del nuevo Palacio Real, siendo los primeros que se hacían «de esta línea y tela»⁵². Y justo al año siguiente el Cabildo le encomendaba a su platero titular, Antonio Grao y Picart, la obra de doce ramos de azucenas de plata, y sus correspondientes jarrones, sustituyéndose así todo el adorno antiguo e incorporando ahora la custodia elementos del estilo rococó⁵³. A ese estilo responde lo único que ha llegado a

52 M. PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto...* ob. Cit, pág. 91.

53 El coste de dicho adorno alcanzó la cifra de 8.835 reales de vellón destinándose a su labra la cantidad de 245 onzas de plata. (A.C.M. Legajo N° 92). Según el inventario de 1807 estos eran: «cuatro ramos a los pies a modo de vasos labrados, otros cuatro con los pies en forma de pomo y los cuatro restantes con los pies en forma de tavaquera» (A.C.M. Legajo N° 253).



FIGURA 4. *Jarrón con azucenas. Foto Ángel Martínez.*

nuestros días de la intervención del segundo de los Grao en el conjunto eucarístico, la rejilla de plata en forma de sol, pues los ramos se entregaron a la Junta Suprema Central con motivo de la Guerra de la Independencia. Dicha rejilla, parcialmente sobredorada, se atiene una cartela de rocallas en la que se inserta la imagen del astro entre racimos de uva y espigas de trigo, todo ello en un exquisito repujado.

También el siglo XIX va a hacer su propia aportación pues a la primera ocasión que tuvo el Cabildo se va ordenar la restitución del adorno de los ramos, aunque esta vez en número más reducido, tan sólo cuatro, pues los tiempos son otros muy distintos. El trabajo recaerá en el artífice murciano Marcos Gil Manresa, un platero activo durante el reinado de Isabel II, quien en 1836 acomete dichas piezas, tal como descubre el punzón que incorporan (GIL) así como la marca de la ciudad, M coronada, con la cifra 36. Como corresponde a esas fechas, el diseño de los ramos se atiene a la configuración clasicista todavía vigente con formas sencillas y severas a las que se sobrepone una cuidada ornamentación de acantos y hojas de laurel pero que sin embargo en ningún momento desdice del resto del conjunto de la custodia. (fig. 4)

En definitiva, la custodia de Murcia representa un capítulo fundamental dentro del arte de la misma, sumando una serie de actuaciones que abarcan sucesivos episodios con realizaciones y más realizaciones⁵⁴. En este sentido, la custodia da imagen de las propias catedrales y de las diferentes obras que en estos edificios suelen conjuntarse como algo característico de la continua actividad y enriquecimiento⁵⁵.

54 Con muy buen criterio M. J. SANZ SERRANO alude al estudiar la custodia de la Catedral de Cádiz como un perfecto ejemplo de integración de los estilos, característica ésta que se hace extensible a muchos otros ejemplos españoles, incluida por supuesto la de Murcia. (*La custodia de la ...ob. cit. págs. 49-57*).

55 G. RAMALLO ASENSIO, «El rostro barroco de las catedrales españolas», *Cuadernos Dieciochistas*, vol. I, Universidad de Salamanca, 2000, págs. 313-347.

El patrimonio artístico del gremio de plateros de Córdoba

M^a ÁNGELES RAYA RAYA
Universidad de Córdoba

La importancia del gremio de la platería de Córdoba ha quedado perfectamente reflejada en numerosos trabajos realizados a lo largo del siglo XX¹. No es mi intención insistir en los elogios a este arte ni en enumerar la cantidad de talleres

1 El primero en interesarse por el gremio de los plateros fue Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales quien en 1893 publica «Estudio sobre la Historia de la Orfebrería en Córdoba» y «Documentos relativos a la hermandad de plateros de Córdoba, copiados del archivo que los mismos conservan en dicha ciudad» en MARQUÉS DE LA FUENSANTA DEL VALLE: *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. Tomo CVII. MERINO CASTEJÓN, M.: «Estudio del florecimiento del gremio de platería en Córdoba, y de las obras más importantes» Boletín de la Real Academia de Córdoba, 26, 1930.

Posteriormente Dionisio Ortiz Juárez realizaría una serie de trabajos en los que pondría de relieve la importancia de los plateros, su formación gremial y las obras más significativas. «El libro registro de hermanos y actas de visitas de la Congregación de San Eloy». *B.R.A.C.O* 93 (1973), «Libro segundo de aprobaciones e incorporaciones de artífices plateros de esta ciudad de Córdoba. Año 1784» *B.R.A.CO.* 95 (1975), «Catálogo del archivo histórico del gremio de plateros de Córdoba» *B.R.A.CO.* 101 (1980). En 1994, Mercedes Valverde y M^a José Rodríguez publicaron un libro bajo el título de *Platería Cordobesa*, donde analizan las ordenanzas y las piezas de orfebrería que se conservan en el Ayuntamiento y en el 2001 Francisco Valverde Fernández publica *El Colegio-Congregación de plateros cordobeses durante la Edad Moderna*. Para realizar este trabajo, pese a conocer el Archivo de Plateros, hacemos constante mención a la publicación de Francisco Valverde ya que recoge de manera exhaustiva la documentación que se guarda en el Archivo Municipal, y en parte la da a conocer.

que ha tenido la ciudad a lo largo del tiempo, ni siquiera estudiar las obras que de ellos salieron. Mi propósito va dirigido más bien a destacar la constante presencia de este gremio en el devenir histórico de la ciudad, materializada en la serie de actuaciones que como tal gremio patrocinaron, algunas de las cuales sólo conocemos por referencias documentales. Sin embargo respecto a otras la fortuna ha querido que, pese a los desgraciados avatares por los que ha pasado esta institución, todavía se conservan en nuestra ciudad algunos valiosos testimonios que ponen de manifiesto de modo fehaciente la buena relación que siempre hubo entre esta sociedad gremial y la ciudad. Pretendo pues analizar aquellas pertenencias que formaron parte del patrimonio material del gremio de la platería y que hoy constituyen una parte fundamental del patrimonio artístico de la ciudad de Córdoba.

Aunque no se conoce con certeza cuándo se constituye la Cofradía de San Eloy, parece ser que, a finales del siglo XV o comienzos del XVI, ya estaba formada. Desde estos años hasta 1936 en que queda disuelta, la hermandad de plateros aparece participando en todos los eventos que se celebraban en la ciudad, colaborando en los numerosos actos que tanto el cabildo municipal como el catedralicio organizaban por los más variados motivos². Su presencia en la sociedad era destacada, gozando como asociación gremial de privilegios y prerrogativas.

Los comienzos del siglo XX fueron realmente duros para esta asociación gremial ya que, en 1936, por Orden de la autoridad Militar quedó disuelta; por esa razón, los papeles, libros y documentos fueron entregados al Ayuntamiento³. Algunos años después, en 1954, el día 27 de abril, los hijos de Don Rafael Guzmán⁴, en calidad de herederos, hicieron entrega al Ayuntamiento, mediante inventario, de las alhajas y demás enseres de la hermandad que ellos habían custodiado desde la obligada disolución. Lo único que no figuró en esta entrega fue una imagen, de vestir, de San Eloy que se guardaba en la casa de los hermanos mayores⁵.

2 Participó entre otros acontecimientos, en los actos organizados por la ciudad en los recibimientos dispensados a reyes e infantes y en las fiestas organizadas en honor de la Virgen, San Rafael, Corpus y Viernes Santo. Levantaba altares en diversas calles de Córdoba, en la Plazuela de la Platería, en la puerta del convento de San Francisco, en las Casas Consistoriales, en la Plazuela de la Pescadería, en Santa Ana., para contribuir al mayor esplendor de las fiestas que se celebraban.

3 VALVERDE CANDIL, M. y RODRÍGUEZ, M^a J.: op. cit. pág. 60.

4 Don Rafael Guzmán fue el último representante legal que tuvo antes de su disolución la Cofradía de Plateros. El acta de entrega de estos documentos está firmada por Antonio Cruz Conde, alcalde de la ciudad, Rafael y José Antonio Guzmán, hijos de Rafael Guzmán y José Bonrostro y Rafael Lara, como testigos. VALVERDE CANDIL, M. y RODRÍGUEZ, M^a J.: op. cit. pág. 60.

5 ORTIZ JUAREZ, D.: VALVERDE FERNÁNDEZ, op. cit. pág. 238-240. La imagen fue donada a la congregación por D. Francisco López de Reina, en el trienio de 1725-27, en que fue hermano mayor. La imagen de San Eloy aparece recogida en el último inventario que hicieron los plateros de sus bienes en 1933 y en el que se realizó en 1954 con motivo de la donación de los bienes de la congregación a la ciudad de Córdoba, pero no fue entregada; parece ser que todavía se conserva, aunque por ahora no ha podido ser localizada..



Retablo de San Eloy. Iglesia de San Francisco. Córdoba.

EL PATRIMONIO DE LOS PLATEROS

La Congregación de plateros en ningún momento tuvo un patrimonio importante pese a que en determinados momentos de su historia gozó de fama y celebridad. Sus bienes inmuebles se reducían casi exclusivamente al antiguo hospital de San Eloy, arruinado y derruido desde la primera mitad del XVII en que quedó convertido en huerto. Los objetos muebles son de muy variada índole: poseían un altar con retablo e imagen de San Eloy en la iglesia del convento de San Pedro el Real, un retablo en la calle Platerías, y una imagen de vestir de San Eloy. También poseyeron algunas alhajas y enseres relacionados con la actividad religiosa de la hermandad. Dejando a un lado los objetos de plata antes citados, voy a centrar mi estudio básicamente en el retablo de San Eloy y en el lienzo de la Virgen de los Plateros, para finalmente hacer mención del homenaje que la ciudad de Córdoba brinda a los plateros en los primeros años del siglo XX.

Bienes inmuebles: el hospital de San Eloy

A comienzos del XVI, cuando empieza su andadura la hermandad de los plateros, los bienes que poseía la cofradía eran, realmente, muy escasos. Como toda fundación gremial surge con unos fines religiosos y asistenciales que se hacían realidad en la asistencia hospitalaria que ofrecían en el hospital erigido bajo la advocación de su santo patrón, San Eloy. La existencia de este hospital queda constatada desde sus inicios; en el capítulo II de las reglas del siglo XVI los plateros eligen por casa y lugar donde «hayamos de hacer nuestros cabildos e ayuntamientos, tocantes a dicha cofradía *el hospital que se dice de San Loy*, que es la collación de San Pedro»⁶. Actualmente, en el citado barrio solo se conserva una callejita bajo la advocación de su santo patrón y una plaza ubicada en el lugar donde estuvo el hospital.

El hospital tuvo muy poca vida; a comienzos del XVII aparecen en los documentos de la cofradía referencias a él en las que se constata que su estado era ruinoso. A partir de 1613 dejó de usarse como lugar de reunión de los cofrades y a mediados del XVII piden licencia al provisor del obispado para vender «un solar de casas que era hospital de San Eloy en esta ciudad»⁷. Así consiguieron vender la propiedad más emblemática de la hermandad, pero ésta con el paso del tiempo volvería a ser propiedad de los plateros, apareciendo en los documentos como Huerto de San Eloy. La única descripción que existe sobre este edificio la realizó Rafael Ramírez de Arellano quién aporta el dato de que la fachada se conservó hasta mediados del siglo XIX y que «a juzgar por sus caracteres arquitectónicos

6 VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: op. cit. pág. 24 y 260.

7 Idem, pág. 261 y 262.



Detalle de San Eloy. Iglesia de San Francisco. Córdoba.

era obra de fines del siglo XVI y de un hermoso renacimiento»⁸. Noticia que se completa con la visita que en 1899 realizó el arquitecto municipal para ver unas piedras antiguas que habían aparecido en el huerto de San Eloy⁹. Es de suponer que lo que vio Ramírez de Arellano correspondiera a intervenciones posteriores y que el primitivo edificio se ajustara al tipo tradicional de construcción cordobesa de esos años.

Bienes muebles: el retablo de San Eloy y el retablo de la Platería

En el crucero de la actual iglesia de San Francisco y San Eulogio de la Ajerquía llama la atención un retablo barroco bajo la advocación de San Eloy. En la mesa de altar lleva la inscripción «Este frontal se puso siendo herno (sic) maor (sic) de la platería Raphael Berral Ladrón de Guevara. A° d 1697». En el retablo, en el lateral izquierdo, hay una cartela con la inscripción: «Se hizo este retablo de madera a devoción del Collegio del arte de la platería, Congregación del Señor Sn. Eloi. A° de 1754»¹⁰. En el lado opuesto se lee «Se doró este retablo a la devoción del Collegio del Arte de la Platería y congregación de Sor. Sn. Eloi A° de 1760».

Desconocemos desde cuándo la cofradía de San Eloy rendía culto a su santo patrón en el convento de San Pedro el Real. Valverde Fernández piensa que en los primeros años la hermandad debió estar vinculada a la iglesia de San Pedro¹¹. El citado autor señala la fecha de 1634 como comienzo de la vinculación de la hermandad de plateros con los franciscanos e indica que el altar se les debió conceder en cualquier momento del período comprendido entre 1634 y 1675, año en que murió D. Antonio Alcántara, que había sido capellán de la capellanía en San Francisco¹².

Sin embargo, creemos que esa fecha podría aquilatarse un poco más si se tiene en cuenta que, el 25 de agosto de 1634, Luis Sánchez de la Cruz, ensamblador, concierta con Fernando Alonso de Carrión, platero de oro, hermano mayor de la Cofradía de San Eloy, sita en el convento de San Francisco la construcción de un

8 RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: op. cit. pág. 315. VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: op. cit. pág. 261.

9 VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: Ibidem.

10 VALVERDE CANDIL, y RODRÍGUEZ LÓPEZ: op. cit. p. 63 y 64. Recogen esta inscripción pero mal transcrita. En el texto confunden la fecha y el 5 lo transcriben por 6. Error que se incrementa en el pie de la ilustración donde se puede leer «.... CONGREGACIÓN S. ELOY AÑO DE 1734».

11 VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: op. cit. pág. 234. Idea que no es totalmente descabellada ya que el Hospital de San Eloy pertenecía a esta feligresía; por otra parte no hemos encontrado referencias en la Parroquia de San Pedro en relación al gremio de plateros y si aparecen ya, en 1634, concertando con Luis Sánchez de la Cruz un «tabernáculo de madera de pino» para el altar de la cofradía de San Eloy en el convento de San Francisco. A.P.N.C. Oficio 4, tomo 96, folio 673. Publicado en síntesis por DE LA TORRE y DEL CERRO, J.: Registro documental de plateros cordobeses. Córdoba, 19 pág. 155.

12 VALVERDE FERNÁNDEZ, op. cit. pág. 234.



Detalle de la peana del retablo de San Eloy. Iglesia de San Francisco. Córdoba.

tabernáculo ó retablo de madera de pino, por el precio de 1850 reales¹³. El 3 de junio de 1636, se concluyeron los pagos del retablo que habían concertado¹⁴. Ambos documentos, en nuestra opinión, vienen a certificar la idea de que la cofradía de los plateros estaba ya plenamente establecida en San Francisco para 1634. No obstante, conviene señalar que este retablo no es el que actualmente se encuentra en la iglesia de San Francisco, pero sí puede ser el que aparece reseñado en el inventario de 1727.

En el citado inventario, de la congregación de San Eloy en el que se recogen todos los bienes y alhajas que hasta esa fecha poseían, se indica la presencia de «una imagen de San Eloy de talla, el retablo de madera tallado y dorado y altar de jaspe» en el Convento de San Pedro del Real¹⁵. Con toda probabilidad el retablo que aparece mencionado en este inventario sea el que concertaron con Luis Sánchez de la Cruz en 1634 y es igualmente probable que la imagen de San Eloy corresponda también a estos años, aún cuando en ningún momento aparecen referencias a ella en los libros de la hermandad.

San Eloy, una talla manierista del seiscientos

En efecto la talla que se venera en la iglesia de San Francisco, bajo la advocación de San Eloy, en el retablo de los plateros, es una imagen de madera, estofada y policromada, de autor desconocido que debió realizarse en los primeros años del Seiscientos, ya que en 1634, cuando se contrata con Luis Sánchez de la Cruz la realización de un tabernáculo de madera, no se alude a la imagen, lo que lleva a pensar que, o bien podía estar realizada, o que se concertara por esos años.

Los autores que se han ocupado de esta talla la documentan como obra anónima de finales del XVII o comienzos del XVIII¹⁶. En mi opinión la imagen de San Eloy debió ejecutarse, como ya he indicado, en el primer tercio del siglo XVII ya que la estética y el tipo de talla coinciden con lo que se hace en Córdoba en estos momentos. La imagen del santo, imbuida de dignidad, aparece de pie llevando mitra y báculo, atributos de su condición de obispo, y en la mano izquierda un libro abierto. Se cubre con túnica, roquete y capa pluvial sujeta a la altura del pecho por un broche en forma de tarja¹⁷.

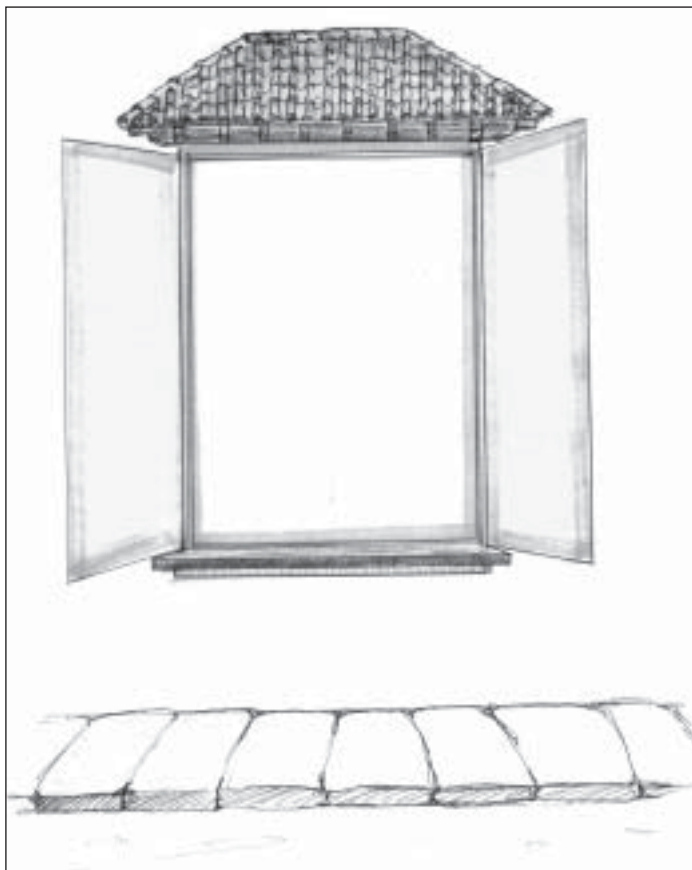
13 DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: Registro documental de plateros cordobeses. Córdoba, 19 pág. 155

14 DE LA TORRE y DEL CERRO, op. cit.: pág. 159.

15 VALVERDE CANDIL, M. Y RODRÍGUEZ LÓPEZ, M^a J.: op. cit. pág. 253. ORTIZ JUÁREZ, D.: «Catálogo del Archivo..... op.cit. pág. 137. Estos autores coinciden en la fecha de realización del inventario, 1727, mientras que Francisco Valverde sitúa el inventario en 1730. VALVERDE FERNÁNDEZ, op. cit. pág. 234.

16 CASTELLANO CUESTA, M^a T.: *La iglesia de San Francisco y San Eulogio de la Ajerquía*. Córdoba, 1988. pág. 123. VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: op. cit. Respeta la opinión dada por Castellano Cuesta.

17 Este adorno empieza a utilizarse en la escultura del XVII a partir de 1630.



Dibujo hipotético del retablo de la platería.

Estilísticamente la figura del santo se presenta concebida con amplios volúmenes; la imagen emana quietud, reposo y equilibrio, sensación que se ve acentuada por los pliegues verticales del ropaje, apenas alterados por el ligero *contrapposto* de la pierna izquierda. El rostro muestra a un hombre de edad madura de marcado rictus, con ojos redondos y cejas rectas, carentes de expresividad. Su estilo estilístico se identifica con la manera de trabajar de los maestros cordobeses de la primera mitad del XVII, sin rasgo específico que lo adscriba a un artista determinado, pudiéndose decir además que es una obra de escasa calidad.

El esplendor de la talla o la belleza del altar de los plateros

El retablo que luce en el crucero de la actual iglesia de San Francisco es una obra barroca de madera dorada, realizada entre 1753 y 1754 como a continuación veremos. La obra está hoy perfectamente documentada. La primera vez que nos

ocupamos de ella fue en 1977, si bien en ese momento no conocíamos el nombre del tallista que realizó el citado retablo; no obstante lo adscribimos a la producción de Teodosio Sánchez Cañada, siguiendo trazas de Duque Cornejo, opinión que mantuvimos en 1988. Esta autoría se ha visto confirmada gracias a la documentación aparecida en el Archivo de plateros, publicada por Valverde Fernández¹⁸.

En efecto, en la reunión celebrada por los plateros el día 30 de abril de 1753, su hermano mayor, Gregorio de la Cuesta y Cea propone la realización de un nuevo retablo «pues además del merecido culto a nuestro dicho santo patrón era crédito de esta congregación tener un expresivo que manifestara algo de su mucha devoción, fijándolo en un sitio tan público y tan notado de los fieles como ser uno de los colaterales de la capilla mayor de dicho convento»¹⁹. Oída la proposición se acuerda elegir a los diputados que habían de tratar se ajustase la obra y «tratasen con los artífices tallistas el justo precio de su coste, arreglándose al dibujo o planta que se le daría»; más adelante se especifica que su coste debía oscilar entre de cuatro ó cinco mil reales de vellón²⁰. El retablo estaba acabado para 1754 pues, el 28 de abril, Antonio Blanco firmó un recibo de que había cobrado 209 reales «por la composición del altar del Señor San Eloy, en los jornales así míos, como maestro que soy de albañil, y jornales de peones; y de un cantero de cal, y de arena, y de yeso y ladrillos, alquiler de madera para el andamio, de poner y quitar los dos retablos, y de los jornales que asistieron a poner y quitar dichos retablos, de los clavos y portes de gallegos, como del sacado de las granzas que se hicieron en dicha obra»²¹.

Algunos días después, el 7 de mayo de 1754, Teodosio Sánchez, maestro de tallista, cobraba 6000 reales de vellón, divididos en dos partidas; 560 reales recibidos «por razón de un retablo que tengo hecho y puesto en el altar del Sr. San Eloy, patrono de dicha Congregación, los mismos en que fue ajustado» y los 350 reales restantes que se le daban como dádiva «por la mucha obra que tiene dicho reta-

18 RAYA RAYA, M^a Ángeles: *El retablo barroco en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, pág. 126. RAYA RAYA, M^a Á.: *El retablo barroco Cordobés*. Córdoba 1987, pág. 84 y 445. VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: op. cit. pág. 235. Pese a estar razonada la atribución Valverde Candil niega la participación de Teodosio Sánchez en el retablo y escribe «Algunos autores han atribuido el retablo de San Eloy a Teodosio Sánchez Cañada, basando su proyecto inicial como obra de Pedro Duque Cornejo. Tras un estudio comparativo con el portal rococó del muro este de la Mezquita, conocido por el «portillo de Tomás» no dudamos en atribuirlo al gran platero y proyectista Tomás Jerónimo de Pedrajas. Aunque las fechas que figuran en este retablo no coincidan exhaustivamente con la época de su realización, posiblemente por grabarse posteriormente», VALVERDE CANDIL y RODRÍGUEZ, op. cit. pág. 64. El texto y el comentario de la obra es claro exponente de lo que no debe hacer un buen investigador: transcribir mal los textos de las inscripciones que existen, inventar nombres, atribuir obras sin fundamento e ignorar las publicaciones anteriores realizadas por investigadores serios.

19 RAMÍREZ DE ARELLANO, op. cit. pág. 500-501.

20 Ibidem.

21 A.M.CO. Archivo de Plateros. Legajo 46. Doc. 6. Recibo. Sin foliar. VALVERDE FERNÁNDEZ, op. cit. Pág. 235.



Retablo de azulejos de la Virgen de los Plateros. Compás de San Francisco. Córdoba.

blo»²². El montante total del retablo ascendió a 6449 reales de vellón, ya que a los gastos anteriores hay que sumar otras intervenciones, como los 20 reales que se pagaron a Francisco Gómez de Linares por escribir las dos tarjetas del retablo²³, 60 reales que había cobrado José Arroyo por el dorado de los dos escudos laterales y 60 más en que se ajustó con Pedro Moreno el lienzo de Nuestra Señora de la Concepción, que adornaba el ático.

Atraído por la obra de los plateros, en 1754 fray Juan de Alcoba, fraile de San Pedro y antiguo provincial de la provincia de Granada financia la realización de otro retablo exactamente igual, dedicado a Santa Rosa, que se colocó en el pilar opuesto al ocupado por el de los plateros. Algunos años después, el día 15 de julio de 1757, se reunió la Congregación de San Eloy en la casa de Don Gregorio de Cuesta y Cea, que era el hermano mayor, para tratar diversos asuntos y en particular para darle facultad «para que el retablo que se hizo para la imagen de San Eloy y que lleva dos ángeles sin nombre y teniendo el correspondiente que se ha de poner en el otro colateral a san Miguel y san Rafael, se le den movimiento a las dichas hechuras de san Gabriel y Ángel de la Guarda»²⁴. Juan Prieto sería el maestro encargado de dar forma a los ángeles y cobraría por ello 150 reales de vellón²⁵.

Ambos retablos se mantuvieron en su color hasta 1759, cuando los plateros acuerdan, en sesión celebrada el 26 de abril del citado año, dorar el retablo ya que fray Juan de Alcoba proponía que «siempre que se pudiese concluir y perfeccionar con el dorado de nuestro retablo, se comprometía dicho padre a dorar el que a su dispensa había hecho y acabado de talla, que se halla como el nuestro, y para que de esta forma concluidas estas dos obras, una la nuestra, y la otra la del reverendo padre, quedaría con mucho más adorno la iglesia»²⁶.

Según se dijo más arriba, el retablo de San Eloy está colocado en el crucero de la iglesia, en el lado de la derecha; descansa sobre una mesa de altar de mármol rojo de Cabra, realizada en 1697, adornada con una decoración incisa que representa las caídas del mantel sobre la mesa. El conjunto está formado por banco, un cuerpo con hornacina central avenerada, enmarcada por columnas de fuste tripartito y los ángeles Gabriel y de la Guarda sobre rizadas peanas²⁷. En los laterales hay registros para

22 A.M.CO. *ibidem*. VALVERDE FERNÁNDEZ, *ibidem*.

23 Estas inscripciones se quitaron en 1759 cuando se doró el retablo, siendo sustituidas por las inscripciones que actualmente existen y a las que ya hemos aludido.

24 RAMÍREZ DE ARELLANO y DÍAZ DE MORALES, R.: *op. cit.* pág. 501-502.

25 VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: *op. cit.* pág. 236. La labor de Juan Prieto debió consistir en reparar las imágenes de los ángeles y añadirles los atributos que les distinguían e identificaban como el Ángel Gabriel y de la Guarda.

26 RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *op. cit.* pág. 503. Una vez que se aprobó el dorado del retablo el hermano mayor, Juan Cortés y Luna, propuso que se hiciesen dos ángeles «nuevos de aumento en dicho retablo» y se renovasen las inscripciones de las tarjetas con las fechas de terminación del retablo y de su dorado.

27 Hoy las esculturas están cambiadas y en el retablo de San Eloy lucen las tallas de San Miguel y San Gabriel.

lienzos con las representaciones de San Agustín y Santo Domingo. Una cornisa muy pronunciada separa ambos cuerpos, siendo realzada por dos inmensas volutas. El remate está ideado como edículo, en torno a un marco ovalado con una pintura de Nuestra Señora de la Concepción. Corona el conjunto un bello penacho de talla.

El retablo de San Eloy es fruto de la relación que Teodosio Sánchez Cañada, mantuvo con Pedro Duque Cornejo pues por estos mismos años estaba trabajando en el retablo mayor de San Andrés, obra que había trazado el maestro sevillano. Por otra parte, en la reunión que los plateros mantuvieron en 1753 determinaron nombrar diputados para que tratasen y ajustasen la ejecución del retablo «arreglándose al dibujo o planta que se les daría»²⁸. Esto lleva a pensar que el proyecto no es de Sánchez Cañadas sino que éste se limitaría a ejecutar la traza que le presentaran los patronos.

El retablo de San Eloy guarda fuerte relación con las obras realizadas o diseñadas por Duque Cornejo, existiendo un fuerte contraste entre las obras trazadas y ejecutadas por él y las que realiza siguiendo el modelo del maestro hispalense. Cuando ejecuta las trazas de Duque, Teodosio se muestra totalmente innovador en el tipo de fuste que emplea en relación con su propio diseño en los que utiliza las clásicas columnas salomónicas y sobrios estípites, como se puede ver en los retablos del Colegio de la Piedad o en el de San José y Espíritu Santo mientras que en el retablo de San Eloy y en el mayor de la parroquia de San Andrés llama la atención los soportes utilizados, tanto por la forma como por la decoración, ya que recurre a un modelo de sección totalmente asimétrica, en la que combina las formas cilíndricas con las salomónicas, modelo que es deudor del vocabulario del maestro sevillano²⁹.

El retablo de la Platería: La Virgen de los Plateros

La otra piezapreciadísima por el gremio de los plateros es el Retablo de la Inmaculada, que era un altar al aire libre, adosado a la pared de una casa que pertenecía al cabildo eclesiástico, frente a la salida de la Calle Zapatería Vieja, en el sector más occidental de la Plaza de la Pescadería³⁰. Las referencias a este altar son

28 RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: op. cit. pág. 501.

29 Duque Cornejo renovó el vocabulario de la retablística cordobesa. Su obra en Córdoba puede valorarse a través del estudio de TAYLOR, R.: *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid, 1982. RAYA, A.: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987.

30 Las fuentes consultadas sitúan la Calle Platerías en el primer tramo, desde la Catedral, de lo que hoy conocemos como Calle del Cardenal González; a ella abrían las calles, Alfayates y Zapatería Vieja. Hace pocos años han rotulado este tramo como Calle Frenerías. Los documentos de la Edad Moderna referidos a la procesión del Corpus Christi indican que la procesión desembocaba por la calle Alfayates en la de la Platería Vid: ARANDA DOPNCEL, J.: *Historia de Córdoba en la Edad Moderna*. Córdoba, 1988. VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: op. cit. pág. 252. Opina que el altar estaría justamente en la casa frontal a la calle Zapatería Vieja. Hoy resulta sumamente difícil localizar el lugar exacto donde pudo haber estado localizado el altar.

frecuentes en los documentos del Archivo de los plateros. En el inventario que redactan en 1727 hacen una descripción minuciosa del altar resaltando que «estaba formado por un lienzo grande de pintura de Nuestra Señora de la Concepción en que está N. P. S. San Eloy y Sr. San Antonio, de mano de Antonio del Castillo, con su moldura dorada, puertas de enzerado (sic), dos faroles y su guardapolvo», comentario que se completa con las referencias que aparecen en el capítulo 7º de las reglas de 1732 en el que se afirma que el lienzo de la Inmaculada «tenía su retablo de yeso cortado y dorado»³¹.

El entusiasmo y el fervor que los plateros tenían por la Virgen no pudo evitar que se desmontase el altar en 1841, cuando Don Ángel Iznardi ordenó quitar todos los altares que había en las calles de Córdoba³². Los argumentos esgrimidos por el gremio para que les permitieran conservar el altar de la Virgen fueron rechazados, y el día 28 de enero de 1841 se procedió a su desmantelamiento³³.

Los avatares de la Congregación y el mal estado del lienzo de la Virgen, además de los sucesivos cambios de hermanos mayores, que llevaba aparejado el traslado de la obra, hicieron que Don Francisco de Paula Martos propusiese a los cofrades, en el cabildo del 4 de septiembre de 1844, que se vendiese la pintura de la Virgen. Se nombra una comisión y se fijan una serie de condiciones para que se realizasen los trámites necesarios para la venta, tales como que no podría enajenarse en precio alguno sin antes ponerlo en conocimiento del Colegio, que debía quedar una copia ejecutada por cuenta del comprador y con conocimiento de Don Diego Monroy y que dicha copia debía siempre constar como todos los intereses del santo, unida a su presidente, sea el que fuere, y conservarla de la manera más idónea³⁴. Sin embargo, nada se resolvió al respecto y en el cabildo de 1865 se acuerda buscar un experto que tase el cuadro, nombrándose una nueva comisión que, finalmente, realizaría la venta a favor de la Diputación Provincial de Córdoba, que paga 3000 reales por el lienzo. Poco después de su venta el lienzo fue depositado en el Museo de Pinturas de Córdoba, apareciendo en el inventario que en 1867 realiza Don Antonio Merino Sánchez. En la actualidad forma parte de los fondos pictóricos del Museo de Bellas Artes de Córdoba³⁵.

31 VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: op. cit. pág. 252

32 RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro: *Paseos por Córdoba*. Córdoba, 1973. pág. 23.

33 VALVERDE FERNÁNDEZ, op. cit. 257. Recoge paso a paso todo el proceso para desmontar el retablo así como los jornales que se pagaron a los que intervinieron.

34 Idem pág. 258.

35 En 1992 ha sido restaurada por Alfonso Blanco ya que debido a su exposición al aire libre su estado de conservación ha sido siempre muy precario. A lo largo de su historia las restauraciones han sido muy frecuentes; la primera de estas intervenciones está documentada en el siglo XVII y fue realizada por José Ruiz de Saravia. En el siglo XVIII hay documentadas dos intervenciones, una en 1724 realizada por Fernando Pacheco y otra en 1795 por Álvarez Torrado. Posteriormente, en el siglo XIX la pintura sería intervenida por Rafael Romero Barros, en 1855 y por Ramírez de Arellano en 1895. Vid GARCIA DE LA TORRE, F.: «La pintura barroca en Córdoba», en AA.VV.: *Córdoba y su provincia*. Córdoba, 1985. Tomo III, pág. 324.

Con la descripción que repetidamente existe en los inventarios de la hermandad podemos imaginar como sería este retablo callejero. El altar estaría formado por una repisa o anaquel sobre el que descansaba el lienzo de la Inmaculada, enmarcado por una moldura de yeso dorada y protegido por unas puertas de madera y un tejadillo de obra. Sobre la repisa se ponían velas y a los lados había dos faroles que se encendían todas las noches. Imaginar el altar no es difícil, sin embargo cuesta mucho más identificar la casa en la que estaba colocado, pese a que reiteradamente se alude a ella; actualmente no existe ningún signo que la identifique ni se conservan referencias explícitas que pudieran ayudar a su localización.

El lienzo, podemos verlo en el Museo de Bellas Artes de la ciudad y admirar la belleza que, sin duda alguna, cautivaría a los plateros. La pintura está hoy bien estudiada; sorprende que en el inventario de 1727 aparezca vinculada al maestro Antonio de Castillo pues, en 1724, cuando Acisclo Antonio Palomino publica su obra *El Parnaso español pintoresco y laureado*, hace referencia a este lienzo y lo adscribe a la producción de Valdés Leal³⁶. Pese a las muchas referencias que existen sobre esta pintura en ningún momento aparece en la documentación el año en que fue encargada ni tampoco hay referencias al coste de la misma, por lo que resulta difícil precisar el año de su ejecución. Enrique Valdivieso, al estudiar la obra de Valdés Leal, ha situado la realización de esta pintura en la que él denomina «segunda etapa cordobesa. 1654-1656»³⁷. Para Valdivieso la pintura ha sufrido numerosas restauraciones que han ido enmascarando paulatinamente la primitiva factura de Valdés Leal, hasta el punto de que las expresiones faciales de los personajes que la protagonizan nada tienen que ver en su mayor parte con los rasgos habituales del estilo de este artista³⁸. En cuanto a la composición hay que señalar que guarda cierta relación con los temas desarrollados para Santa Clara de Carmona, mantiene el triángulo como punto de partida para situar a las imágenes, cubriendo el vértice superior la cabeza de la Virgen.

En cuanto a la iconografía hay que señalar que el tema elegido por los plateros responde a los planteamientos religiosos que, a mediados del siglo XVII, se vivían en Córdoba, donde, al igual que ocurría en el resto de España había una fuerte preocupación por defender a la Inmaculada Concepción.

36 PALOMINO, A. A.: *El parnaso español pintoresco y laureado*. Ed. 1947. p. 1053. «hizo también el cuadro de la Concepción que está en la platería de San Eloy y San Antonio muy bien historiado y enriquecido de gloria y acompañamiento de ángeles». Todos los autores que han estudiado a Valdés Leal en ningún momento han dudado de su autoría y siempre han estudiado este lienzo de la Virgen de los plateros como obra suya. TRAPIER, E. DU GUE: *Valdés Leal: Concept of Death and Suffering in his Paintings*. Nueva York, 1956. TRAPIER, E. DU GUE: *Valdés Leal: Spanish Baroque Painter*. Nueva York, 1960. KINKEAND, D.T.: *Valdés Leal*. Sevilla, 1985.

37 VALDIVIESO, E.: *Valdés Leal*. Sevilla, 1988.pág. 49.

38 Ibidem.

El jardín de los Plateros

La ciudad de Córdoba agradecida al apoyo que, incondicionalmente, le había prestado el gremio de plateros pensó hacerle un homenaje que testimoniasse su gratitud, que se materializó en la creación de un jardín con un retablo de azulejos que reproducía la Virgen de los Plateros que se conserva en el Museo de Bellas Artes. El proyecto databa de los primeros años del siglo XX pero no se hace realidad hasta 1926³⁹, inaugurándose en 1927. Se eligió como lugar idóneo el compás del antiguo convento de San Pedro el Real ya que, en esta iglesia, los plateros rendían culto a su patrono y habían celebrado, durante algún tiempo los cabildos de la hermandad; además en el barrio de San Francisco y San Eulogio de la Ajerquía existía una fuerte tradición gremial y muchas de las fiestas que organizaba el Colegio de Plateros tenían lugar en este entorno⁴⁰.

El monumento fue realizado por el arquitecto municipal Carlos Sáenz de Santamaría y se ha conservado hasta nuestros días aunque con algunos cambios, pero básicamente la idea pervive: un retablo adosado a la fachada principal del templo y un jardín. Sáenz de Santamaría diseñó un jardín que cubriría el lado derecho del abandonado compás del viejo convento; en el centro se instalaría una fuente y siete bancos de piedra de Luque. El pavimento del jardín se construiría con dos materiales diferentes: ladrillo rojo y piedra del río. El ladrillo estaría colocado de canto, formando espigas y los cantos rodados formarían dibujos; ésta decoración se completaría con azulejos.

El retablo sería de mármol y está formado por una composición en azulejos que reproducía la Virgen de los Plateros rodeado por una bella moldura de mármol negro y en la base una fuente con forma de concha. Por encima protegiendo todo el monumento un alero de madera, con casetones de escayola y cubierto de tejas árabes⁴¹. Actualmente pervive ese espacio que el Ayuntamiento creó a comienzos del siglo XX. A lo largo de su historia ha sufrido algunas intervenciones pero se ha cuidado que éstas respeten el espíritu del momento en que se construyó y el estilo de Carlos Sáenz de Santamaría.

39 CASTELLANO CUESTA, M^a T.: *La iglesia de San Francisco y San Eulogio de la Ajerquía de Córdoba*. Córdoba. 1988. p. 72 – 76.

40 Las crónicas aluden a las fiestas y cabalgatas organizadas por este gremio y sitúan su participación en el entorno de este barrio, siendo la calle de la Feria, actual de San Fernando, el escenario donde se desarrollaban algunos de estos actos. Además en el convento de San Francisco celebraban los Cabildos, tal y como se recoge en las actas del gremio.

41 CASTELLANO CUESTA, op. cit. pág. 76.

Los artistas plateros y su aportación a los tesoros catedralicios

JESÚS RIVAS CARMONA
Universidad de Murcia

La Historia del Arte, por lo general, se sistematiza y organiza en parcelas separadas y diferenciadas, distinguiéndose entre arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas y suntuarias, como si cada una de ellas constituyeran bloques propios e independientes¹. Las conveniencias de un ordenamiento, la consideración de su particular naturaleza y una pertinente especialización así parecen exigirlo. Pero, pese a tales necesidades, ello resulta ficticio y esencialmente contrario a la verdadera realidad de la Historia del Arte, que una y otra vez muestra relaciones e interferencias sin unas fronteras o delimitaciones tan rígidas y precisas. Figuras como un Miguel Angel, un Bernini o nuestro Alonso Cano, por sólo poner estos ejemplos máximos, encarnan una interconexión artística, que en estos casos incluso conjuntan en una misma persona especializaciones y actuaciones en diversas artes. En fin, no queda más remedio que aceptar como absolutamente falsa una concepción aislada de las artes mientras que lo más ajustado y exacto es reconocer una multitud de lazos entre cada una de ellas.

1 Este estudio se realiza dentro del Proyecto de Investigación «Artes Decorativas, Suntuarias y Efímeras en las Catedrales españolas» (Referencia BHA2000-0192-C08-07), perteneciente al Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento e integrado en el Proyecto Coordinado «El comportamiento de las Catedrales en el Barroco».

De forma muy adecuada demuestran dicha integración el ejercicio del arte de la platería y la actuación de sus maestros. Muchas obras de plata representan, sencillamente, puestas en práctica de arquitectura o de escultura, a pesar de su diferente naturaleza en material, técnica, escala o tipología. Una custodia procesional como la de la Catedral de Sevilla hace patente que su autor, Juan de Arfe, dominaba la arquitectura y su diseño como un arquitecto profesional². Precisamente, la necesidad de adiestramiento en el dibujo por parte del platero, como condición ineludible para alcanzar la maestría y superar las pruebas que le daban acceso a ella, ofrecía a ese maestro platero la posibilidad de ser diseñador de arquitectura, incluso de edificios y de retablos. Por esta razón, no extraña en absoluto que los plateros ampliaran su actividad artística suministrando trazas arquitectónicas, como de hecho sucedió en más de una ocasión³. Más aún, algunos de ellos demostraron tener una especial capacidad para esas trazas y una inventiva poco común. En este sentido podrían darse varios nombres, aunque resulta suficiente con citar al platero cordobés del siglo XVIII Tomás Jerónimo de Pedraxas. Reconocido y admirado en su época por sus dibujos y trazas⁴, desempeñó una importante labor arquitectónica. Hasta se le atribuye a él la definitiva configuración de la Sacristía de la Cartuja de Granada, quintaesencia de la arquitectura barroca andaluza y española en general⁵. La magnitud de su contribución a la arquitectura se pone de manifiesto en la obra que dejó en la Catedral de Córdoba. Curiosamente, no ejerció oficialmente como platero de la misma, o sea no alcanzó a ser maestro platero de ella, aunque una y otra vez se acudió a él para formar proyectos y dirigir obras de

2 M.J. SANZ, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978.

3 Se da incluso el caso extraordinario de que el platero sea al mismo tiempo el tracista de la custodia de plata y del retablo de madera policromada que la alberga. Así ocurrió a finales del siglo XVI con José Velázquez de Medrano (su actuación como arquitecto y retablista nos fue recordada por la Dra. García Gainza, a quien reconocemos esta indicación), platero que por encargo del obispo don Antonio Zapata realizó para la Catedral de Pamplona el proyecto del retablo mayor, que muy curiosamente completó con un templete de plata que debía cumplir la doble función de expositor, integrado en la estructura del mismo, y de andas para la custodia en la procesión del Corpus Christi, siguiendo en todo ello el ejemplo de El Escorial. «Con probabilidad don Antonio Zapata, que pertenecía al círculo íntimo de Felipe II, conocería el gran retablo de El Escorial y quiso inspirarse en él al hacer el nuevo retablo catedralicio. Además pudo disponer del grabado del flamenco Pierre Perret sobre dibujo de Juan de Herrera que reproducía con gran fidelidad el retablo... El platero José Velázquez de Medrano basándose en el grabado hizo en la traza una adaptación del mismo para la catedral de Pamplona, valiéndose del dominio del dibujo que era inherente a la formación del platero» (M.C. GARCÍA GAINZA y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*. Vol. V, t. III. Pamplona, 1997, p. 219, además de pp. 95-96 relativas específicamente al templete. En esta publicación también se recoge una completa bibliografía sobre estas obras de Pamplona). Más sobre la actividad como arquitectos de los plateros en el trabajo de J. RIVAS CARMONA, «Los plateros arquitectos: el ejemplo de algunos maestros barrocos». *Estudios de Platería*. San Eloy 2001. Universidad de Murcia, 2001, pp. 211-229.

4 R. TAYLOR, «La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores (Fundamentos y razones para una atribución)». *Archivo Español de Arte*. 1962, p. 169.

5 Sobre la figura de Pedraxas y la mencionada atribución de la Sacristía de la Cartuja de Granada ver R. TAYLOR, ob. cit., pp. 168-172.

arquitectura. Su vinculación a esta catedral pudo verse favorecida por la preeminencia que en ella tuvo el clan de Francisco Hurtado Izquierdo, al que se asoció a través de su suegro el retablista y arquitecto Teodosio Sánchez de Rueda, un importante colaborador del citado Hurtado y activo en dicha catedral⁶. De todas formas, debió ser elegido por su propia valía y por la originalidad manifestada en sus proyectos. En efecto, son unas dotes extraordinarias y una imaginación increíble lo que representan sus arquitecturas existentes en esa Catedral de Córdoba, caso de las fuentes del Patio de los Naranjos y, de forma muy particular, la portada que da acceso a éste desde el flanco oriental, la llamada Puerta de la Grada Redonda⁷. Construida para 1726, acusa uno de los diseños más originales del Barroco español, sobrepasando las portadas de receta y la mediocridad que en muchos proyectos de este tipo era lo usual en ese tiempo. Específicamente, sorprende su abultado remate, tan alto como la propia puerta, aunque lo más maravilloso del mismo es el especial efecto plástico de los moldurajes mixtilíneos, las voladas volutas y de otros caprichos de estirpe geométrica, que en conjunto conforman una rara y exuberante pirámide, en la que lo decorativo sobrepuja a lo verdaderamente arquitectónico y adquiere rango casi estructural⁸. Ciertamente, en nada desmerece de los ingeniosos proyectos llevados a cabo por grandes artistas de la época, como los de un Pedro Duque Cornejo en sus retablos⁹.

A juzgar por lo dicho, es más que evidente la importante aportación de los plateros a la arquitectura, incluso la categoría de sus aportaciones en esta rama del arte, tanta que pueden figurar entre lo notable de los conjuntos catedralicios. Algo semejante cabe señalar respecto a la escultura¹⁰. De hecho, Juan de Arfe no desmerece de los principales escultores de su tiempo, gracias a la figura orante en bronce de la tumba de don Cristóbal de Rojas, de la Colegiata de Lerma. Además, hay constancia de su intervención en los sepulcros reales de El Escorial¹¹. Pero esta intromisión de los plateros en otras artes tuvo como una contrapartida o compensación; a saber, la injerencia en el campo de la platería de artistas como arquitectos, escultores o pintores. Un simple repaso a la Historia de la Platería revelará una y otra vez la actividad y la presencia en ella de esos otros artistas, más que como ejecutantes o expertos en su ejercicio y técnicas como diseñadores de sus obras,

6 R. TAYLOR, *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978.

7 M. NIETO CUMPLIDO, *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1998, pp. 583 y 613.

8 Esta especie de baile o laberinto formal, que es en sí el carácter más sobresaliente de la portada, no desvirtúa en ella un particular sentido del orden y de la proporción. Efectivamente, en dicha portada resplandece tanto en su conjunto como en sus detalles la proporción dupla. Ello habla mucho a favor de su autor y del sentido arquitectónico del mismo.

9 R. TAYLOR, *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo*. Madrid, 1982.

10 En este punto conviene recordar la aportación de J.L. ROMERO TORRES, «Orfebrería y escultura. (Aproximación al estudio de sus relaciones)». *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1984, pp. 329-350. Asimismo el libro de P. BERTOS HERRERA, *Los escultores de la plata y el oro*. Granada, 1991.

11 M.J. SANZ, ob. cit., pp. 43, 46-47 y 130.

aunque no faltan artistas que conjunten su cualificación en la orfebrería con la práctica de la arquitectura, la escultura o la pintura, según demuestran algunos de los nombres más señeros del Renacimiento italiano. Por tanto, esa inferencia quedó fundamentalmente en el terreno de la traza, el modelo o la idea y así lo acreditan las principales colaboraciones conocidas en este sentido dentro del panorama español.

El diseño de obras de platería interesó en más de una ocasión a los artistas españoles. Incluso algunos pintores dejaron preciosos dibujos con modelos de tal estirpe, justificándose a veces esa colaboración o contribución por su amistad y trato con maestros plateros¹². Puede citarse el caso del pintor cordobés Antonio del Castillo, quien tuvo relaciones con plateros hasta de tipo familiar, ya que su segunda esposa fue la hija de un maestro de este oficio, Simón Rodríguez de Valdés. Es bien conocida su dedicación en este sentido, elaborando tanto dibujos como modelos de otra naturaleza¹³. También se tienen noticias de semejante actividad por parte del pintor Antonio García Reinoso, asimismo vinculado al mundo cordobés¹⁴.

Parece lógica esta vinculación de los pintores con la obra de plata en Córdoba, cuya platería fue tan relevante y significativa. Pero esa conexión se da igualmente en otros centros, como la Corte. Aquí resulta incluso más llamativa la aportación de Sebastián de Herrera Barnuevo¹⁵. Ciertamente, destacan los diseños que el maestro dejó relacionados con la platería, «excepcionales por su delicado juego

12 En efecto, se conoce más de un caso de pintor relacionado con plateros. Por ejemplo, hay constancia de la conexión del pintor Valdés Leal. Incluso su madre en segundas nupcias casó con un platero llamado Pedro de Silva. Esta relación es resaltada por E. du G. TRAPIER, *Valdés Leal. Spanish baroque painter*. Nueva York, 1960, p. 8.

13 Sobre los dibujos de Castillo debe citarse el estudio de P.E. MULLER, *The drawings of Antonio del Castillo*. Nueva York, 1963. Asimismo M. VALVERDE CANDIL, «Los dibujos de Antonio del Castillo Saavedra». *Antonio del Castillo y su época*. Córdoba, 1986, pp. 114-116. Los autores antiguos hacen referencia a esta actividad de Castillo relacionada con la platería. Palomino (*El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Ed. Aguilar. Madrid, 1947, p. 953) escribe que «Hizo también muchas trazas de varios adornos, y arquitectura para su muy íntimo amigo Melchor Moreno... y asimismo para piezas de platería». Por su parte, Ceán (*Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. T. I. Madrid, 1800, p. 289) alude a que «modelaba en barro figuras académicas por el natural, cabezas y adornos, que servían a los plateros de aquella ciudad para sus obras».

14 Palomino (ob. cit., p. 996) refiere que «hizo trazas para retablos, y piezas de platería». Opinión que confirma Ceán (ob. cit. T. II, p. 174), añadiendo que «se dedicó a hacer trazas y dibujos para plateros y tallistas, difundiendo sus ridículos caprichos en los retablos, en los muebles y en las alhajas de oro y plata», términos despectivos comprensibles conociendo el talante de Ceán. Sobre los dibujos de García Reinoso y su relación con la platería ver F. GARCÍA DE LA TORRE, *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Sevilla, 1997, pp. 104, 108 y 115.

15 Para Herrera Barnuevo son fundamentales los trabajos de H.E. WETHEY, «Decorative Projects by Sebastián de Herrera Barnuevo». *Burlington Magazine*. 1956 y «Sebastián de Herrera Barnuevo». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Buenos Aires, 1958. Su significación también es resaltada por V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, pp. 101 y ss.

inventivo», en palabras de A.E. Pérez Sánchez¹⁶. Uno de ellos es un modelo de cofre, existente en los Uffizi de Florencia¹⁷. Ajustado a una típica tipología de arca, ofrece una disposición rectangular con rebajada cubierta de perfiles curvos, lo que unido al juego de costillas y volutas garantiza un dinámico efecto de contorno. A ello se suma el despliegue decorativo, que imprime un decidido carácter y acento barroco, sobreabundando las envolutadas hojarascas de abultada apariencia, del más genuino estilo canesco, así como unas encantadoras cabezas de ángeles, utilizadas como ménsulas y particularmente como adorno de la cubierta, en cuyo remate conforman un original grupo. Con estas características, el modelo parece destinado a una pieza de tipo religioso. Como ya se ha sugerido, muy bien podría ser un arca relicario, aunque tampoco hay que descartar que fuera un proyecto de arca eucarística para la reserva del Jueves Santo, o sea para el Monumento de Semana Santa. De hecho, se ha identificado más que razonablemente con el diseño de arca eucarística que el propio Sebastián de Herrera Barnuevo realizó para el Monumento de la Real Capilla de Palacio en tiempos de la reina regente doña Mariana de Austria, obra labrada por el Platero del Rey Juan Bautista Rizi entre 1667 y 1670¹⁸.

Lamentablemente, ese arca no se conserva; al parecer, se perdió en el curso del siglo XVIII¹⁹. En realidad, ésta ha sido la suerte de la obra de plata diseñada por el artista, como también demuestra el trono de Nuestra Señora de Gracia de Madrid,

16 A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986, p. 254.

17 Ha merecido ser destacado por A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *I disegni dei maestri. Gli spagnoli da El Greco a Goya*. Milán, 1970, pp. 71 y 90. También del mismo autor *El dibujo español de los Siglos de Oro*. Madrid, 1980, p. 81.

18 J.L. BARRIO MOYA y F.A. MARTÍN, «Un Monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio». *Reales Sitios* n° 70. 1981, pp. 11-16. Nada de particular tuvo que la Real Capilla le hiciese tal encargo con el conjunto del Monumento, ya que Herrera Barnuevo era Maestro Mayor de Obras Reales desde 1662. A partir de entonces se verá involucrado en la traza de los aparatos reales, incluso a la muerte de Felipe IV en 1665 dispuso el gran túmulo para los funerales de la iglesia de la Encarnación de Madrid (A. BONET CORREA, «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo, y los retablos baldaquino del Barroco español». *Archivo Español de Arte* n° 136. 1961). El arca diseñada por Herrera Barnuevo presidía el montaje desde un templete de madera policromada a imitación de mármoles y parcialmente dorada, realizado también con proyecto del artista, aunque su ejecución estuvo a cargo de Pedro de la Torre.

19 A pesar de la pérdida de dicha arca, su apariencia tal como debió quedar realizada en plata se conoce a través de la arqueta de los hermanos Zurreño para los Santos Niños de la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares, hecha bajo la inspiración de la obra de Juan Bautista Rizi, como reconoce J.M. Cruz Valdovinos («Platería religiosa madrileña». *Cuadernos de Historia y Arte* n° 5. Madrid, 1986, p. 49) y también recoge M.C. Heredia Moreno («La Platería en la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares». *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1999, p. 151 y «Arte, Contrarreforma y devoción: el culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas». *Estudios de Platería. San Eloy 2001*. Universidad de Murcia, 2001, p. 84. Agradecemos a la Profesora Heredia la amabilidad de proporcionarnos estas citas así como sus atenciones y consultas al respecto).

que años antes, en 1662, hiciera el platero Bernardo de Pedraza²⁰. En otros casos, ni siquiera se pusieron en práctica importantes proyectos suyos; por ejemplo, la traza de trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo²¹. Por ello, pueden ser de particular interés los adornos metálicos de ciertos recintos barrocos madrileños, hechos conforme a sus dibujos. Así, habría que referirse al retablo de la Capilla del Cristo de San Ginés²² y, sobre todo, a la Capilla de la Virgen de Guadalupe de las Descalzas Reales²³. En este último conjunto debe señalarse específicamente el frontal de altar, organizado a base de paneles de bronce dorado, figurando planas composiciones de encintadas formas vegetales con la típica apariencia enrollada y envolutada, todo ello enmarcado por molduras talladas de madera policromada y presidido por un espejo ochavado con la pintura de la Inmaculada. Aunque de bronce dorado y no de plata, da perfecta idea de como el artista se interesó por la platería, sus obras y tipologías.

De igual manera que a los pintores, hay que tener en cuenta a los escultores, cuya aportación a la platería no fue menos importante y una y otra vez se tienen noticias de sus dibujos, proyectos o modelos destinados a ese específico campo²⁴. En este sentido es bien representativo el artista sevillano Pedro Duque Cornejo²⁵. En su producción, precisamente, destacan importantes esculturas de plata, hechas conforme a sus modelos, como el San Bruno, de tamaño natural, de la antigua Cartuja de las Cuevas de Sevilla²⁶ o la Virgen de la Candelaria de la Catedral de Córdoba, que labró en 1757 el platero Damián de Castro²⁷.

También debe considerarse la aportación de los arquitectos, que por lo general se caracteriza por los diseños para estructuras arquitectónicas en plata, o sea a pequeña escala, lo que ciertamente le concede una especial importancia, aunque en honor a la verdad no fueron ellos los únicos que colaboraron en esta clase de obras, pues consta asimismo la colaboración de otros artistas. Un buen ejemplo de

20 J.L. BARRIO MOYA, «Sobre un dibujo de Herrera Barnuevo para un trono de plata». *Archivo Español de Arte* n° 224. 1983, pp. 409-410. Ver también J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 48.

21 A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. I Dibujos Españoles s. XV-XVII*. Madrid, 1972, p. 97 y lám. 43. También se conoce una importante traza de Herrera Barnuevo para el relicario del corazón de Santa Teresa (A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de los dibujos. Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1967, p. 96 y lám. 3).

22 V. TOVAR MARTÍN, ob. cit., p. 118. La ejecución de las labores metálicas se encomendó al platero Juan Ortiz de la Rivilla (J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 48).

23 H.E. y A.S. WETHEY, «Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales». *Reales Sitios* n° 13. 1968, pp. 12 y ss.

24 J.L. ROMERO TORRES, ob. cit., pp. 338 y ss.

25 En palabras de Ceán (ob. cit. T. II, p. 24), «Tuvo mucha facilidad en la invención, por lo que se conserva gran número de sus dibuxos en Sevilla, que hacía para los plateros y otros artistas, sobre papel blanco y con tinta china tocados con la pluma». Esta actividad relacionada con la platería es puesta de manifiesto por R. TAYLOR, *El entallador...* ob. cit., p. 23.

26 J.A. CEÁN, ob. cit. T. II, p. 26.

27 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 654.

esa aportación a la platería por parte de los arquitectos representa el hermano jesuita Francisco Bautista, reputado artista de la Corte en tiempos de Felipe IV. Él proporcionó las trazas para la custodia procesional de la Catedral de Segovia, trabajada por el platero de origen toledano Rafael González entre 1653 y 1657²⁸, que prácticamente anticipa la composición del templete de la Capilla de la Venerable Orden Tercera de Madrid, obra igualmente de Bautista, iniciada en 1664²⁹. No menos relevante es la aportación del arquitecto benedictino Fray Gabriel de Casas, que bajo patrocinio del arzobispo Monroy dio modelo para el espléndido expositor y su correspondiente ostensorio del altar mayor de la Catedral de Santiago de Compostela, lo cual se hizo con la intervención del platero salmantino Juan de Figueroa. Su particular estructura parece adelantar importantes soluciones del Barroco compostelano del siglo XVIII, como podría ser la del original retablo de Fernando de Casas y Novoa para San Martín Pinario³⁰.

Muchas de las contribuciones de los arquitectos, los escultores o los pintores al arte de la platería se hicieron para enriquecer los tesoros catedralicios, tal como demuestran algunos de los ejemplos antes citados. De esta manera, las catedrales y sus ajuares de platería se convierten en magnífico espejo de esta aportación. Y en tal sentido resulta más que revelador el caso de la Catedral Primada de Toledo. Desde el siglo XVI al XVIII sus más relevantes y magníficas obras de plata, además de prestigiosos plateros, manifiestan la intervención de esos otros artistas³¹. Para empezar cabe citar la extraordinaria custodia procesional de Enrique de Arfe, iniciada en 1517. Con sus trazas también tuvieron que ver el escultor Copín de Holanda y el pintor Juan de Borgoña³². Años antes, el propio Juan de Borgoña aportó asimismo las trazas del Arca Eucarística del Jueves Santo, que en 1514 labraron los plateros Pedro de Medina y Diego Vázquez, para ser profundamente transformada en 1628 por el maestro Andrés de Salinas y su hijo Vicente. Las colaboraciones de escultores y arquitectos se intensifican desde mediados de la centuria. Así, Juan Bautista Vázquez proporciona el modelo de unos candeleros, que en bronce confeccionó el platero Diego Dávila Cimbrón. Pero fundamentalmente hay que referirse a los Vergara. En 1569 se hace la espléndida arca de las

28 J.M. CRUZ VALDOVINOS, ob. cit., p. 48.

29 V. TOVAR MARTÍN, *Arquitectos...* ob. cit., p. 149.

30 A. BONET CORREA, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, 1966, pp. 495-496.

31 Sobre la platería toledana en general y la de esta catedral en concreto ver R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Estudios sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915, Conde de CEDILLO, *Catálogo Monumental y Artístico de la Catedral de Toledo*. Madrid, 1919 (ed. Toledo, 1991), B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, «Las Artes Suntuarias toledanas en tiempos de El Greco». *El Toledo de El Greco*. Madrid, 1982, pp. 213-216 y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, «La plata en Castilla la Nueva». *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*. La Coruña, 2000, pp. 61-65.

32 Sobre la problemática de la intervención de estos artistas ver C. HERNMARCK, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987, p. 101 y M.J. SANZ, *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000, pp. 29-31.

reliquias de San Eugenio, labrada por el importante maestro Francisco Merino, conforme al proyecto suministrado por Nicolás de Vergara el Viejo. Unos veinticinco años después, al final de ese siglo XVI, será su hijo, Nicolás de Vergara el Joven, quien prepare las trazas de la no menos espléndida arca relicario de Santa Leocadia, que en 1593 termina ese mismo Francisco Merino. Dentro del siglo XVII, la magna empresa que representa el trono de la Virgen del Sagrario, trabajado por el platero florentino Virgilio Fanelli y el madrileño Juan Ortiz de la Rivilla, tuvo por mentores a Pedro de la Torre y al hermano Francisco Bautista, cuya traza se documenta en 1647³³. Posteriormente, en el siglo XVIII, Narciso Tomé da el diseño de la aparatosa repisa con ángeles para la custodia de Arfe, que entre 1740 y 1742 realiza el platero Manuel de Vargas Machuca. Incluso unos años antes, en 1735, proporcionó otra traza para la lámpara de la Capilla de San Pedro, ejecutada por Juan Antonio Domínguez, que actualmente luce delante de su famoso Transparente³⁴.

Diversas circunstancias pueden ayudar a explicar tal contribución de los artistas a las platerías catedralicias. De entrada habría que considerar la simple relación o colaboración de esos artistas con los plateros, que una y otra vez se repite por unas u otras razones³⁵. Entre otros es el caso ejemplar del escultor catalán Juan Roig hijo y del platero, también catalán, Juan Matons. Tan importante colaboración ha dado frutos más que relevantes, como la urna de San Bernardo Calvó de la Catedral de Vich, ejecutada entre 1701 y 1728, o los candeleros de la Catedral de Palma de Mallorca, hechos en ese mismo tiempo³⁶, obras verdaderamente antológicas de la platería española del siglo XVIII, que a juzgar por sus espléndidos resultados y por la perfecta adecuación entre escultor tracista y el platero ejecutor avalan la viabilidad de esa clase de relaciones, al tiempo que demuestran sus beneficios. Igualmente oportuna fue la colaboración del platero Damián de Castro con los escultores de su tiempo. Ya se ha señalado como siguió el modelo de Pedro Duque Cornejo para la Virgen de la Candelaria de la Catedral de Córdoba. Nada de particular tiene que ambos maestros se unieran en tan magnífica obra de platería,

33 J. NICOLAU CASTRO, «La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo». *Academia* n° 83. 1996, pp. 273-284.

34 J.M. PRADOS, «Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la Catedral de Toledo». *Archivo Español de Arte* n° 196. 1976, pp. 412-416 y «El proyecto de Narciso Tomé para la peana de la Custodia de la catedral de Toledo». *Archivo Español de Arte* n° 201. 1978, pp. 101-105. También J.M. PRADOS GARCÍA y J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Juan Antonio Domínguez, platero de la catedral de Toledo». *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1984, pp. 295 y 298.

35 Esta colaboración, sobre todo entre escultores y plateros, ya ha sido resaltada con numerosos ejemplos por parte de J.L. ROMERO TORRES, ob. cit. (particularmente pp. 343-346).

36 J.R. TRIADÓ, *Historia de l'Art Català. L'època del Barroc s. XVII-XVIII*. Barcelona, 1984, pp. 104 y 105.

ya que son notorias sus relaciones³⁷. El propio Castro intervino en el coro de esa Catedral de Córdoba, que se hacía bajo la dirección de Duque; exactamente en la realización del facistol. Incluso Duque Cornejo mantuvo estrechos lazos con el gremio de plateros de dicha ciudad, tantos que éste le encomendó a él la traza del retablo del santo patrón, San Eloy, de la iglesia de San Francisco³⁸. No menos conocidas son las relaciones de Damián de Castro con el escultor y arquitecto Alonso Gómez de Sandoval. Uno y otro llegaron a tener hasta cierto parentesco, ya que el platero fue padrino de algunos de los hijos del escultor³⁹. Por ello no extraña una colaboración y de hecho suele señalarse que el San Rafael de plata de la Catedral cordobesa, obra de Castro de 1768, se llevó a cabo con modelo de Gómez de Sandoval⁴⁰. De nuevo, éste proporcionó trazas para otro trabajo del platero en la citada catedral, los cuatro blandones que por encargo del canónigo don Cayetano Carrascal Delgado se hacen para sumarse a dos existentes, donados por el obispo Fray Domingo Pimentel⁴¹.

La reiterada colaboración de los ejemplos anteriores denota algo más que unas vinculaciones personales, profesionales o artísticas. Por encima de todo habría que tener en cuenta que la asociación de un platero y otro artista en una misma obra está evidenciando que ésta exigía una colaboración, o sea la intervención de varios maestros por su propia envergadura. Ciertamente, hay realizaciones en platería de carácter especial que parecen precisar más contribuciones que la exclusiva del maestro de oficio. Estas obras singulares suelen destinarse particularmente a las catedrales y, por ello, son estos templos y sus ajuares magníficos exponentes de la participación conjunta de artista y platero⁴². En fin, la complejidad y el rango de la obra catedralicia justifican mucho de la misma.

La envergadura de la empresa y la consecuente necesidad de colaboración de varios maestros en ella no son suficientes para explicar del todo la intromisión de los artistas no plateros en las platerías de las catedrales. En este punto, quizá convenga insistir en el hecho de la presencia de un artista cualificado y de prestigio

37 De esa relación también da idea el hecho de que ambos colaboraran en los ángeles de la Capilla de los Santos Mártires, de la parroquia de San Pedro de Córdoba. Duque corrió con la hechura de las imágenes y Castro con la de las lámparas de plata que llevan (A. RAYA RAYA, «Los Ángeles de la Capilla de los Mártires de la Parroquia de San Pedro, obra documentada de Pedro Duque Cornejo». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* n° 100. 1979, pp. 365-368).

38 R. TAYLOR, *El entallador...* ob. cit., p. 73.

39 J. VALVERDE MADRID, *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974, pp. 111-112 y A. RAYA RAYA, *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, 1987, p. 94.

40 M. NIETO CUMPLIDO, ob. cit., p. 655.

41 J.L. ROMERO TORRES, ob. cit., p. 344.

42 Es verdad que las colaboraciones de plateros y otros artistas no sólo se producen para abastecer a las catedrales y sus tesoros. Existe constancia de que esas colaboraciones también beneficiaron a parroquias y otras iglesias (ver al respecto algunos de los casos aducidos por J.L. ROMERO TORRES, ob. cit., p. 345). Pero no es menos cierto que las catedrales lograron reunir muchas de las mejores obras salidas de esas colaboraciones.

en las obras catedralicias y de aprovechar tan propicia ocasión para pedir su opinión e incluso un proyecto para otras realizaciones artísticas, como podría ser el caso de las obras de plata. Sin duda, las catedrales solicitaban trazas de platería a otros artistas por la competencia de los mismos y por la confianza de que su destreza y reputación garantizaban un resultado magnífico y de calidad, aunque tampoco debe olvidarse la posibilidad de que se recurriera a ellos para conjuntar las diferentes realizaciones artísticas que se emprendían a un mismo tiempo, como si se les quisiese dar un mismo carácter o como si se las unificara en un mismo programa. Así, sucedió con el pintor italiano Cesar Arbassia, que a partir de 1579 estará relacionado con la Catedral de Málaga y el ornato de la misma. No sólo puso en práctica lo propio de su ejercicio, con la pintura y el dorado del presbiterio y su embocadura, sino que igualmente dio diseños para las puertas de los brazos del crucero y para el templete destinado a presidir ese presbiterio, de cuya policromía se ocupó también, tras su contrato en 1588⁴³. Dentro de este programa de actuaciones de Arbassia se incluye asimismo la traza de las andas procesionales del Corpus, que entre 1582 y 1583 realizó el platero local Gregorio de Frías⁴⁴. Obviamente, se pretendió una semejanza entre el templete eucarístico del altar mayor y las andas de la procesión del Corpus con el ánimo de enfatizar una identidad de función y de significados. Lo más oportuno para ello era que ambos respondieran a unos mismos criterios y la mejor forma de conseguirlo era a través de un mismo responsable, ese Arbassia.

No menos llamativo es el caso de la Catedral de Granada con Alonso Cano. Desde que el artista se vinculó a ella en 1652 y hasta su muerte en 1667 la enriqueció con una serie de obras maestras, destinadas principalmente a engalanar la capilla mayor y el coro, además de suministrar el oportuno proyecto para la realización de la fachada principal, ya en vísperas de su fallecimiento⁴⁵. El coro se benefició con un original facistol de madera, piedras marmóreas y adornos de bronce, para el que se tallaron sucesivamente las famosas imágenes de la Inmaculada y de la Virgen de Belén. En la capilla mayor, junto a los bustos de Adán y Eva colocados en el gran arco triunfal o de embocadura, dejó los espectaculares lienzos de la vida de la Virgen, que ocupan un lugar muy visible de la rotunda, en el nivel intermedio de la misma. La contribución de Cano a este recinto se completó con el diseño de las dos magníficas lámparas de plata que cuelgan en la entrada, a la altura

43 C. MEDINA CONDE, *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga*. Málaga, 1878 (ed. facsímil Málaga, 1984), pp. 45 y 51. Ver asimismo J.A. SÁNCHEZ LÓPEZ, «Non Vos Delerinquam. La Catedral de Málaga y un sueño del Renacimiento». *Espacio, Tiempo y Forma*. 1993, pp. 221 y ss. e *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Málaga, 1995, pp. 41 y ss.

44 J. TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1948, p. 143 y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*. Málaga, 1997, pp. 196 y ss.

45 La aportación de Cano a la Catedral de Granada queda perfectamente recogida en H.E. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983.

de los púlpitos, ambas confeccionadas por el platero de la ciudad Diego Cervantes Pacheco. Se les da una fecha inmediata a la llegada del artista a Granada, incluso se datan en 1653-54⁴⁶, en coincidencia con el inicio de esa serie de lienzos sobre la vida de María, lo que da que pensar que una cosa iba con la otra, formando parte del mismo programa de enriquecimiento y complemento del presbiterio, confirmando una vez más el proyecto conjunto de diferentes artes, incluida la platería, bajo la dirección de un único artista⁴⁷.

También es sumamente ilustrativo el trono de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo, cuya realización, prolongada hasta 1674⁴⁸, se integra entre las últimas actuaciones de esa importante capilla toledana.

La construcción de dicha capilla y su conjunto venía de finales del siglo XVI, exactamente de 1594, cuando se inician los trabajos bajo proyecto de Nicolás de Vergara el Joven. Muerto éste en 1606, le sucedió como responsable el nuevo maestro mayor de la Catedral Juan Bautista Monegro, quien pudo concluir la capilla propiamente dicha de la Virgen antes de fallecer en 1621. No obstante, todavía quedaba pendiente la parte posterior del conjunto con el famoso Ochoavo del Relicario. Se sucedieron los proyectos para su prosecución desde entonces, pero la obra hubo de esperar para su verdadera construcción hasta mediados del Seiscientos, a partir de 1647. En ese tiempo los artistas de la Corte Pedro de la Torre y su hijo Juan, además del hermano jesuita Francisco Bautista, ya vinculados a la empresa desde hacía algunos años, formaron nuevos y definitivos proyectos, completados posteriormente, en la década de los 50. Así se prosiguió tal empresa, de suerte que ese último recinto empezó a utilizarse en 1673, una vez terminado y decorado en su totalidad⁴⁹.

Al ir tomando cuerpo la construcción del Ochoavo en la segunda fase de obras, la Capilla de la Virgen del Sagrario fue objeto de alguna transformación, obviamente por la necesidad de nuevas relaciones con esa dependencia que se hacía realidad detrás de ella. El arco que centra el muro testero de la capilla se abrió así a la nueva arquitectura del Ochoavo, particularmente espectacular con la brillante iluminación que desciende desde su elevada cúpula, que aún resulta más maravillosa al descollar tras el intermedio en mayor penumbra de la parte inferior del

46 M. GÓMEZ MORENO, *Guía de Granada*. Granada, 1892 (ed. facsímil Granada, 1982), p. 266 y A. GALLAGO Y BURÍN, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada, 1982, p. 266.

47 Las formas decorativas de las lámparas guardan evidentes similitudes con los adornos en bronce del facistol (H.E. WETHEY, *Alonso Cano...* ob. cit., p. 75), de las mismas fechas, lo que a su vez indica una correspondencia entre los trabajos de la capilla mayor y los del coro antecedente, mostrando todo idéntico carácter.

48 Conde de CEDILLO, ob. cit., p. 86.

49 Sobre la construcción de este conjunto con la Capilla de la Virgen del Sagrario y el Ochoavo, sus incidencias y autores ver F. MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. T. II. Madrid, 1985, pp. 81-90 y 154-157 y T. III. Madrid, 1986, pp. 193-213. De este mismo autor «Arquitectura y ciudad: Toledo en la época de El Greco». *El Toledo de El Greco*. Madrid, 1982, pp. 43 y 66-79.

camarín de la Virgen. Precisamente, se aprovecharon estas nuevas posibilidades del arco principal de la capilla para instalar en él la imagen de la Virgen, que hasta entonces se había ubicado encima del mismo, en un nicho del segundo cuerpo⁵⁰, a la altura del elevado camarín posterior⁵¹.

Está claro que este cambio de lugar de la Virgen se impuso al ponerse en práctica los proyectos de Pedro de la Torre y Francisco Bautista⁵². Y con ello surgió asimismo la necesidad de un nuevo trono para la imagen, en sustitución de otro que sólo unas décadas antes habían labrado los plateros Andrés y Vicente Salinas⁵³, algo verdaderamente insólito y que sólo podría justificarse en la inconveniencia de ese trono de los Salinas para el nuevo cometido que se le pretendía dar. No deja de sorprender, sobre todo, que en 1647 comenzase a plantearse el nuevo trono, en el mismo momento en que se hace efectiva la prosecución y terminación del Ochavo. No menos llamativo es el hecho de que se empezase a trabajar en el trono en 1655, tras ser contratada su obra el 8 de enero de ese año con el platero Fanelli⁵⁴, inmediatamente después de que se concluyese la fábrica exterior del relicario y de que se iniciase el revestimiento interior de mármoles policromos, en 1653 y 1654 respectivamente⁵⁵, o sea cuando ya se hacía imprescindible su realización para un conjunto que iba adquiriendo su definitiva configuración y que, por tanto, necesitaba de todos sus complementos. La evidencia de una relación entre todo lo expuesto la constituye la muy curiosa circunstancia, ya comentada, de que de la Torre y Bautista también se encargaran entonces de formar las trazas del trono⁵⁶.

50 F. MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento...* ob. cit. T. II, p. 84 y T. III, p. 212.

51 Curiosamente, con la nueva función del arco frontal de la capilla también cobró un nuevo sentido el recinto inferior del camarín, pues ahora en lugar de sotocamarín pasaba a ser camarín propiamente dicho, por lo que recibió la decoración de Bautista y de la Torre. Como reconoce Marias, el camarín original perdió su verdadero carácter entonces.

52 La idea de ubicar la Virgen en el arco inferior y principal, delante del Ochavo y de sus luces, concuerda magníficamente con las soluciones de Pedro de la Torre. Con su traza se hizo a partir de 1640 el retablo de la Virgen de Begoña de Bilbao, el cual tenía un camarín con ventana al fondo, delante de la cual se colocó la imagen titular, asomando al arco de embocadura, cuya rosca se completó con ángeles suspendidos para enmarcar esa imagen. Un grabado del siglo XVII deja ver perfectamente el efecto (V. TOVAR MARTÍN, «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre». *Archivo Español de Arte* n° 183. 1973, pp. 276-281 y lám. I, b.), tan semejante al conseguido con la Virgen del Sagrario al instalarse en ese arco. El hermano Bautista tampoco era ajeno a esos intereses, como demuestra el importante templete de la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares (*Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*. Madrid, 1995, pp. 181-182), que de forma muy original se ahueca en su parte inferior, conectando así visualmente con el coro bajo de las monjas que hay detrás de él

53 B. MARTÍNEZ CAVIRÓ, ob. cit., p. 215.

54 V. TOVAR MARTÍN, «El arquitecto-ensamblador...» ob. cit., p. 290.

55 F. MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento...* ob. cit. T. III, pp. 209-210.

56 Es sorprendente la voluntad de que fueran esos maestros los elegidos, ya que también se dieron otras propuestas de diseño del trono. Así, el platero madrileño Joaquín Pallarés hizo una traza, documentada unos meses antes que la de aquéllos. Según lo indicado en el texto, una traza más realizó Sebastián de Herrera Barnuevo, «en oposición de la que hicieron Pedro de la Torre y el Pe. Baptista» (J. NICOLAU CASTRO, ob. cit., p. 275).

Éste, obviamente, se pensó teniendo en cuenta el lugar que iba a ocupar y el papel que desde él desempeñaría. En efecto, su composición responde a las exigencias del nuevo marco y del funcionamiento del mismo como santuario y también como transparente y enlace entre una estancia y otra, como eje entre la Capilla de la Virgen y el Ochavo. Primero, dicho trono debe servir de atractivo foco de la capilla, acaparando y centrando las perspectivas desde su entrada, incluso desde la antecapilla previa, más aún desde el espacio de la girola de la catedral, a través de la solemne portada que da acceso al conjunto, todo ello como adecuado recurso para exaltar y dar protagonismo a la venerada imagen de la Virgen del Sagrario; y después, como introductor en las sorprendentes vistas que le sirven de fondo. En definitiva, a potenciar el efecto de absorción y sorpresa que desde un principio se dotó al conjunto y a funcionar como principal referencia de las perspectivas originadas en la suma de tantos espacios; sin más, a ser el hito principal y central del eje que relaciona esa sucesión de estancias⁵⁷. Por ello, se dispuso el trono como una estructura calada, resuelta fundamentalmente como un arco de plata, que es a la vez resplandor de la Virgen y pedestal de ella⁵⁸. Así, desdice de otros modelos seiscentistas de tronos, que usualmente se limitaban a servir de simple dosel, sin otra particularidad que dar dignidad a las imágenes que cobijaban y resaltarlas. Esto, por ejemplo, se advierte en el dibujo de trono que aparece en la traza de Juan Gómez de Mora para el retablo mayor del Monasterio de Guadalupe, ocupando la casa central del segundo cuerpo o principal⁵⁹. Más elocuente, no obstante, es el cuadro de Pedro Ruiz González que representa una imagen de la Virgen en su altar, el cual muestra un templete dentro de un profundo arco⁶⁰, de manera semejante a como sucede en la capilla toledana. Resulta especialmente oportuno ese templete de la pintura, ya que sólo centra la composición y hace de «sancta sanctorum» sin más pretensiones, al margen de que su tipología se reduce a un simple pabellón abierto en sus frentes con arcos, elevados sobre columnas en las esquinas. La comparación beneficia al trono de la Virgen del Sagrario, que ciertamente destaca por su originalidad y novedad. Éstas se manifiestan de un modo extraordinario. Y no sólo por la razón de que el trono sobrepase un modelo común de templete sino también por la manera en que se estructura. En este

57 Sobre el singular carácter espacial de este conjunto, consecuencia de su direccionalidad concatenada, ver F. MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento...* ob. cit. T. II, pp. 84 y ss.

58 La idea del trono como un arco calado no es exclusiva de las trazas de Pedro de la Torre y Francisco Bautista, ya que el proyecto de Herrera Barnuevo también ofrece algo semejante, en este caso con una curiosísima configuración ornamental. Esta coincidencia en lo esencial indica que el trono tenía que concebirse así para adecuarse debidamente a sus funciones. Los modelos de unos y otro son simples variantes de una solución tenida por la más oportuna conforme al papel a cumplir.

59 VV. AA., *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*. Madrid, 1991, pp. 56 y 57.

60 A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid, 1986, p. 339, nº 161.

sentido, son fundamentales los grupos de columnas que desde los extremos sostienen el arco que envuelve la imagen. Se tratan de grupos de cuatro columnas dispuestas de forma cruciforme, o sea escalonadamente, y tan apretadas entre sí que parecen constituir un mismo soporte compacto, pero de maravillosas caladuras, efecto que se acentúa con el vigoroso fragmento de entablamento que va encima de ellas, acusando semejantes escalonamientos. El recurso encaja perfectamente en el interés por los juegos de masas y soportes que los artistas barrocos manifestaban en esa época y los propios de la Torre y Bautista pusieron en práctica soluciones de esa estirpe en sus obras, aunque en este concreto caso adquiere especial protagonismo y singularidad, incluso sin desmerecer de realizaciones contemporáneas del Barroco italiano, como demuestra su comparación con el templete que Baldassare Longhena diseñó para la iglesia de SS. Giovanni e Paolo de Venecia, donde igualmente hay densas esquinas con columnas escalonadas, prominente entablamento superior y arco elevado encima.

La maqueta realizada conforme a las ideas de Pedro de la Torre y Francisco Bautista, que todavía se conserva en la Catedral de Toledo, deja ver bien claro que todos esos rasgos característicos se deben a dichos autores⁶¹, aunque en el curso de la realización de la obra en plata se introdujeron significativos cambios, entre ellos la sustitución de las columnas acanaladas originales por otras salomónicas, que a finales del siglo XVIII se reemplazaron por las actuales corintias⁶². Con las salomónicas, sin duda, el cometido encomendado al nuevo trono se manifestaría de forma mucho más espectacular. Al margen de tales variaciones, lo importante es que el trono con su particular estructura, la escala menor de sus elementos arquitectónicos y su desbordante ornamentación alcanzó a convertirse en una pieza clave, cumpliendo con todo ello los objetivos previstos, como obra creada por los mismos maestros que se comprometieron en la finalización de ese conjunto arquitectónico de la Catedral de Toledo, al tiempo que demuestra perfectamente la significación que pueden tener las realizaciones de platería en los programas artísticos coordinados y que todo se presenta conjuntado de manera extraordinaria.

Este ejemplo toledano y los anteriores de Málaga y Granada confirman la trascendencia de la aportación de los artistas no plateros a las platerías catedralicias y son suficientes para dar testimonio de ello, aunque no agotan una realidad repleta de casos parecidos. En efecto, la historia se repite una y otra vez. Pasando ahora al siglo XVIII, Fernando de Casas y Novoa, arquitecto tan comprometido con las obras de Santiago de Compostela, principalmente con el famoso Obradoiro,

61 J. NICOLAU CASTRO, ob. cit.

62 V. TOVAR MARTÍN, «El arquitecto-ensamblador...» ob. cit., p. 290. Asimismo J. NICOLAU CASTRO, ob. cit., p. 281.

63 S. ALCOLEA, *Artes Decorativas en la España Cristiana*. «Ars Hispaniae». Vol. XX. Madrid, 1975, p. 241 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, «Platería». *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, 1994, p. 130.

completó su actividad en ese templo trazando el arca de Jueves Santo, que entre 1725 y 1728 realizó el platero Antonio Morales⁶³. Asimismo destaca Alberto de Churriguera, que por esas mismas fechas emprende una importante labor en la Catedral Nueva de Salamanca, ocupándose del coro, su sillería y facistol así como del templete del altar mayor, destinado a la exposición del Santísimo Sacramento. En 1728 el platero Manuel García Crespo comienza las andas de la custodia del Corpus, siguiendo las trazas de ese maestro⁶⁴. De nuevo se acusa una correspondencia entre templete principal de la catedral y andas procesionales, ambos de clara función eucarística, al igual que en Málaga con Cesar Arbassia. Se podría seguir con más ejemplos semejantes, pero ello sólo daría lugar a una lista nutrida y reiterativa, innecesaria para demostrar lo que es más que evidente.

64 A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Los Churriguera*. Madrid, 1971, pp. 25-26, 37 y 49.

Orfebrería y joyería como campos de experimentación artística. Reflexión sobre líneas conceptuales y uso de materiales

JUAN IGNACIO RUIZ LÓPEZ
Universidad de Murcia

Estas joyas han sido creadas para el disfrute de los ojos, para la elevación del espíritu, para estimular la imaginación, para provocar condenas. Sin un público, sin la presencia de espectadores, no cumplirían la función para la que han sido creadas. El espectador se convierte entonces en el artista principal: su vista, su corazón, su mente se unen en una voluntad de aferrar el intento de quien las ha creado, y le dan vida.

Salvador Dalí a propósito de su exposición de joyas celebrada en la galería Benrheim Jeune de Nueva York en 1954.

Una de los mejores fondos de arte contemporáneo de España es el del Instituto Valenciano de Arte Moderno. Este centro de arte da a su espacio principal¹ el

1 En el momento en que se redacta este texto, la Generalitat Valenciana ha decidido la conversión del Centre del Carme en un museo del siglo XIX, eliminando uno de los espacios más vivos e interesantes del panorama cultural valenciano, permaneciendo el Centre Julio González como unico espacio expositivo del IVAM. No puedo desde aquí dejar de lamentar este intento regresivo de volver al conservadurismo por parte de una comunidad autónoma que durante el periodo democrático ha significado innovación y riesgo en sus propuestas (N del A.)

nombre de Julio González (Barcelona 1876 - Arcueil 1942), artista del que el centro posee la más importante colección, fruto de donaciones y adquisiciones llevadas a cabo oportunamente en un momento en que era necesaria la revisión de esta figura, clave en la investigación artística internacional del siglo XX.

En el espacio destinado al legado Julio González el IVAM propone un recorrido cronológico, que se inicia con los trabajos germinales de González en el campo de la orfebrería. Este es el momento en que el artista conoce la técnica y desarrolla un estilo próximo a las corrientes catalanas del momento, entre las que destacaba el Noucentisme². Es la orfebrería el primer laboratorio estético de Julio González, y es en el que conoce las propiedades de los metales, las posibilidades de la fundición y las técnicas de grabado. Cuando pasa a la escultura en hierro, la faceta por la que es reconocido como uno de los maestros del pasado siglo, el conocimiento de los procesos y la experimentación previa resultan fundamentales.

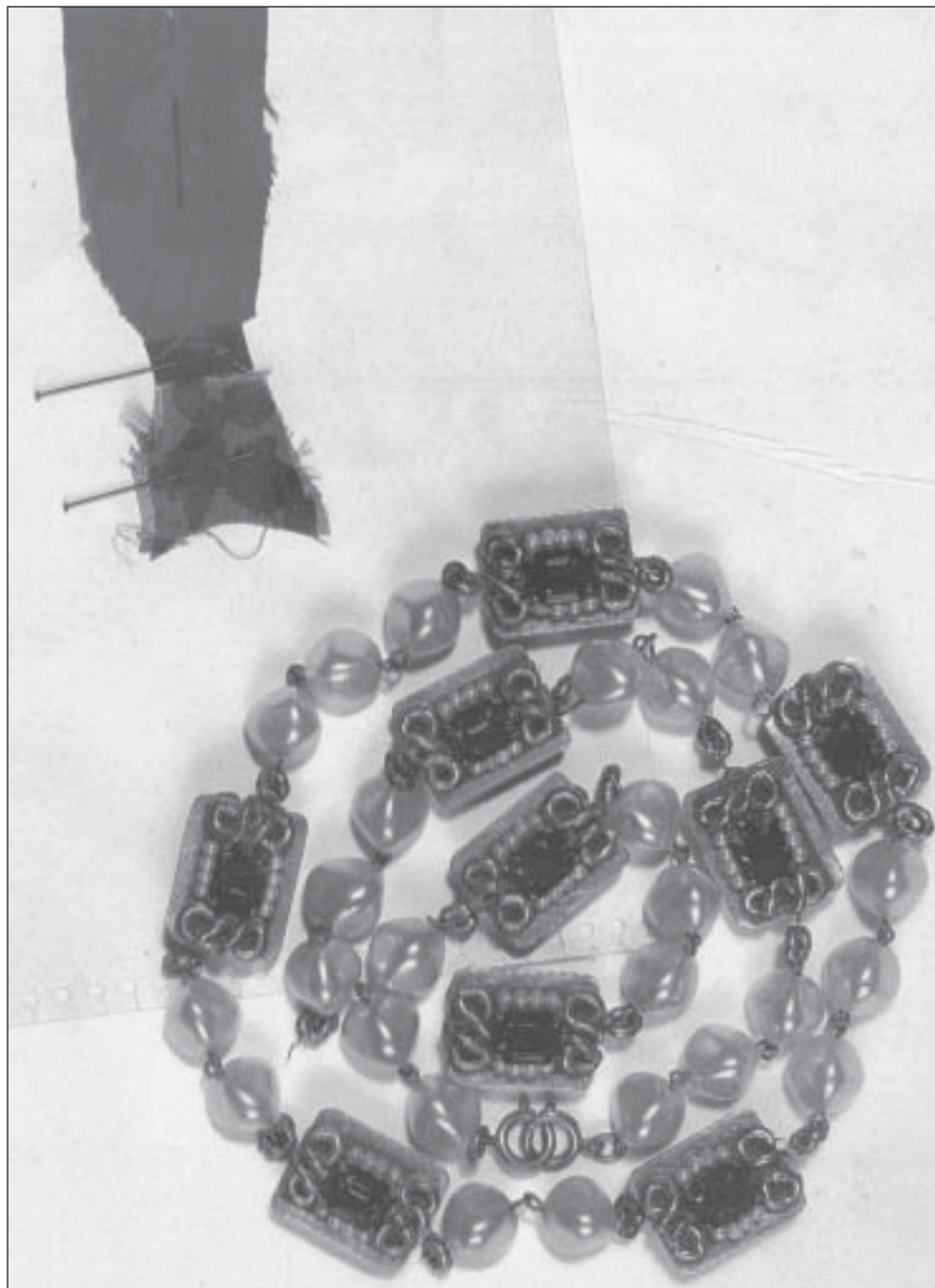
La orfebrería, el diseño de joyas y en general el trabajo con metales nobles es un punto importante en la creación artística del siglo XX, si bien no se ha tratado lo suficiente. La ancestral consideración de la mayoría de trabajos vinculados al diseño como no artísticos ha dejado la producción de joyería por parte de los artistas en trabajos menores³, dentro del contexto general de su trabajo pictórico o escultórico. Sin embargo encontramos casos paradigmáticos, como es el de Dalí, cuyo trabajo en joyería cumple en su totalidad el programa estético del creador catalán, aportando elementos nuevos a su trabajo. Son obras que alcanzan el mismo interés que sus pinturas y que nos hablan claramente de las pretensiones del artista, de su forma de concebir el arte.

El arte en el pasado siglo XX siguió dos líneas desde la aparición de las vanguardias históricas en las primeras décadas: por una parte, la que algunos críticos han denominado picassiana, para la que la existencia de un objeto material es básica y por otra la impulsada por Marcel Duchamp, tendente a una primacía del concepto sobre el objeto. Esta segunda vía marca la desmaterialización del producto artístico que, ya en el contexto posmoderno, será una tendencia fuerte, quizá la que más, muy influenciada por los filosofía. El arte como objeto no es una opción única en la transición al siglo XXI, y en cualquier caso la consideración del objeto artístico no es equiparable a la concepción tradicional de pintura y escultura. Paradójicamente el dibujo, en el pasado considerado padre de todas las artes, recobra un especial interés con las nuevas estrategias artísticas⁴ que, cada vez más,

2 Este ha sido un argumento tratado por Valeriano Bozal en diversas publicaciones, entre ellas el catálogo (con sucesivas ediciones desde 1995) de la colección de obras que de Julio González posee el IVAM.

3 En 1857 Ruskin definía la obra de arte sobre la contraposición entre ésta y el objeto industrial, basándose en la originalidad de la obra y su producción no mecánica

4 El uso del término *diseño*, que en Italia es utilizado como dibujo (*disegno*) es una particularidad del español, a diferencia de la mayoría de lenguas, que han incorporado el neologismo procedente del inglés *design*.



Balenciaga. Lina Baretti; Collar; 1960.

plantean una fase de proyecto y una de ejecución material en la que el artista no está necesariamente implicado.

Esta situación deja ver un panorama distinto de la utilización de materiales preciosos en el proceso artístico. Sin embargo el uso de plata y oro no sólo ha variado debido a esta nueva situación; otras razones son el cambio del que durante siglos fue el principal comitente en lo referente a orfebrería, la iglesia así como los procesos industriales aplicados a este campo. La pérdida de poder adquisitivo eclesiástico ha hecho que el producto artístico destinado al clero sea, primero significativamente menos importante, y en segundo lugar, formalmente distinto, como distinta es la estética actual a la de la época de la iglesia coleccionista de siglos pasados.

El antiguo peso de la iglesia en la comisión de objetos elaborados con metales nobles es el capítulo en el que de forma más clara ha variado la relación del artista plástico con la orfebrería. El 25 de junio de 1955 el ministro de la Reconstrucción y el arzobispo de Besançon presidían la inauguración de Notre-Dame-du-Haut, la emblemática iglesia con la que Le Corbusier cambiaba radicalmente la concepción del templo cristiano que, con pocas variaciones había entrado en el siglo XX⁵. La iglesia lanzaba un puente a la creación contemporánea, y planteaba la necesidad de un cambio en una estética que había permanecido anquilosada y que, a través de los trabajos de Marini y Manzú en el Vaticano⁶, buscaba modernizarse de forma acorde con los tiempos en curso. Ya desde el siglo XIX su potencial como mecenas del arte había remitido, sin embargo los espacios y objetos litúrgicos seguían siendo necesarios, aunque ya no con la magnificencia de antaño.

Con el influjo, entre otras, de las corrientes racionalistas, el objeto sacro tendía hacia la simplificación, aunque el uso de plata, y fundamentalmente oro, seguían siendo necesarios por su carga simbólica. El oro, uno de los pocos metales que se encuentra en la naturaleza en estado puro, había sido utilizado ya desde los egipcios como elemento simbólico, aludiendo al dios Sol, Ra, por lo que el faraón debía utilizar y lucir objetos de oro⁷, y en la liturgia se hacía imprescindible. A través de griegos y romanos, el cristianismo, desde Bizancio, asimila este planteamiento, teorizándose y normativizándose la consideración *luz-oro-divinidad*, plenamente conceptualizada desde la Antigüedad⁸ y fijada por el abad Suger de Saint Denis⁹, asimilando el oro como alegoría de la luz, fuente de energía y principio

5 AAVV. *El arte del siglo XX*, 1950-1990. Barcelona, 1990. Pág. 73.

6 El trabajo de estos dos grandes maestros italianos no se limita a escultura, llegando a realizar diseños para objetos litúrgicos, objetos decorativos e incluso estructurales dentro de los nuevos espacios creados en el siglo XX en el Vaticano.

7 Gómez Pintado, Ainhoa, «El Oro, Material y símbolo» en *Restauración & Rehabilitación* nº 65, junio de 2002. Pág. 69.

8 Ibidem, pág. 73.

9 Panofsky, Erwin, «El abad Suger de Saint Denis» en *El significado en las artes visuales*, Madrid 1993, pág. 130.



Jean Cocteau. Broche máscara. Realizado por Françoise Hugo en 1960.

activo de la materia. Este fulgor de los objetos sacros contrastaba con la concepción oriental, en la que los metales no se pulen y se busca una cierta pátina venerable¹⁰.

La imagen que la iglesia ha adoptado en la segunda mitad del siglo XX no prescinde del oro, por su fuerte carácter simbólico, pero es necesariamente más

10 Tanizaki en su *Elogio de la sombra* (Madrid, 2001) alude a ese deseo japonés de preservar el envejecimiento de los objetos de plata como una diferencia cultural con occidente. Propone una visión de la divinidad reflejada en los objetos de metales preciosos como origen de la diferencia entre dos mundos estéticamente tan alejados.

humilde, buscando una proximidad al hombre que acorta la distancia impuesta por el clero desde el Medievo, incrementada y aún más dogmática si cabe desde el Concilio de Trento. La nueva situación en la antesala de la aldea global buscaba una proximidad que se reflejase en el culto y, por tanto, en los objetos litúrgicos. Los cálices profusamente decorados, las custodias ostentosas cedían su lugar a un objeto sencillo, de líneas rectas y curvas casi sin adornos más allá de los elementos simbólicos alusivos a Cristo. Los lujosos pectorales y anillos de los obispos perdieron el carácter espectacular que durante el siglo XVIII los hicieron célebres. Se planteaba una necesaria búsqueda de la esencia del primer cristianismo, humilde y lejano de excesos. Este nuevo producto es, en la mayoría de los casos, industrial, y el nombre del creador no tiene la importancia del diseño intínseco del objeto¹¹. Esta tendencia contemporánea corre paralela a otra arcaizante, que pervive con el paso del tiempo, en la que se repiten esquemas del pasado.

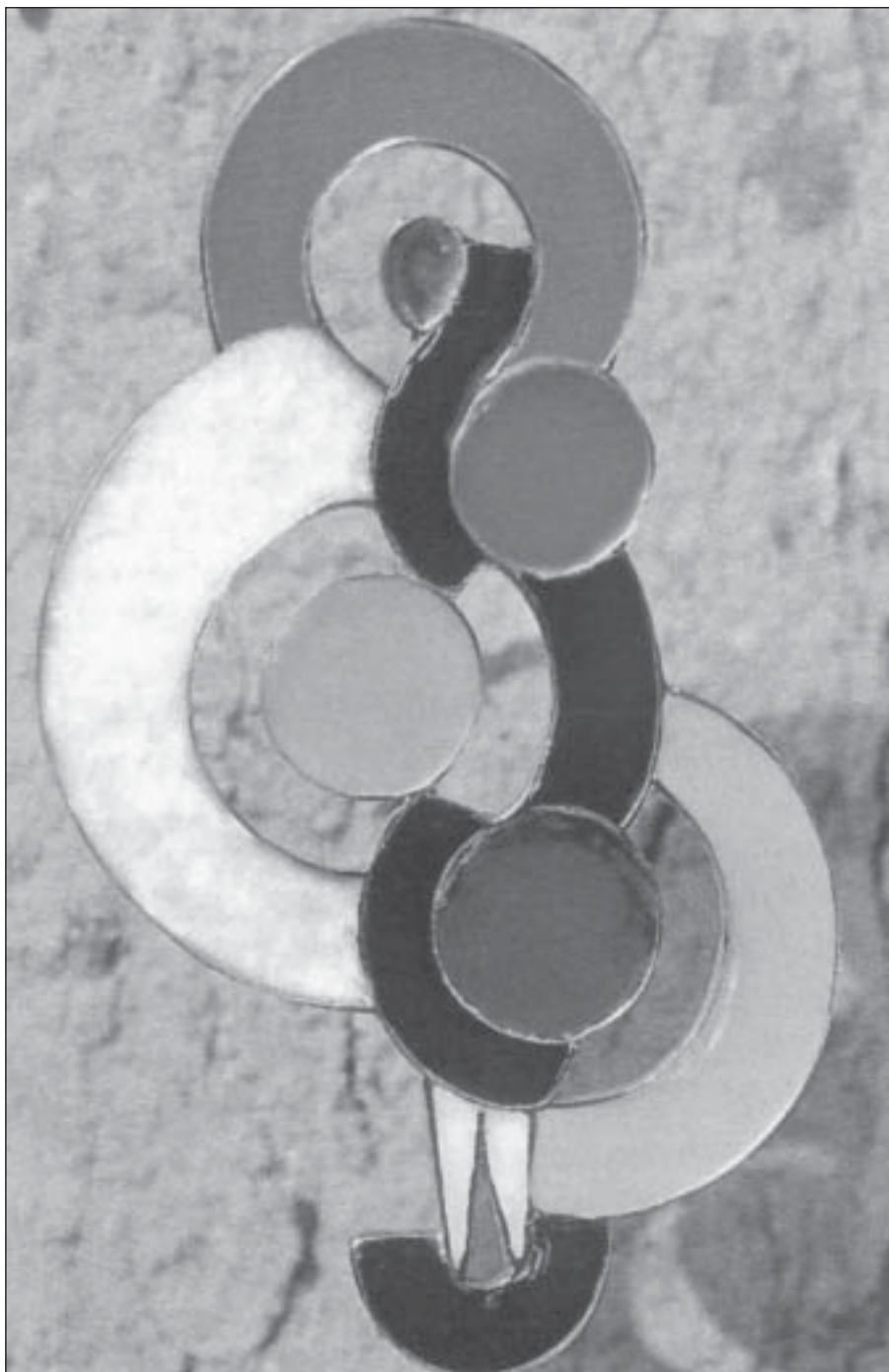
En momentos puntuales la creación contemporánea se vincula al clero para modernizar y aproximar a su tiempo a la Iglesia. En España la Guerra Civil había asolado parte del patrimonio eclesiástico, siendo utilizada buena parte de la platería y orfebrería de las iglesias para gastos bélicos o de mera subsistencia de una población angustiada. En la posguerra comenzaba un proceso de redecoración de iglesias y aprovisionamiento de objetos litúrgicos en el que se implicó un buen número de los artistas que no marcharon al exilio¹².

Por otra parte, el progreso industrial y el aumento del nivel de vida en Occidente ha hecho que, partiendo de diseños acordes al momento de su ejecución — unido esto a la estandarización en la fabricación de objetos antes preciosos — el ornamento de plata esté presente en la mayoría de hogares de clase media. El poder adquisitivo es substancialmente más alto, existen modernos sistemas de financiación (entre ellos la televenta a plazos) que permiten la adquisición de objetos antes inalcanzables por el ciudadano medio. Por otra parte, encontramos, mirando a la decoración de la vivienda pequeño burguesa convencional, la permanencia de un gusto, de un interés por los metales preciosos en su vertiente decorativa. En el caso de la joyería, el auge de la clase media y el abaratamiento de una parte de este producto ha hecho accesible a un gran número de personas una serie de diseños en oro y plata, sin tener en cuenta los objetos de firma, que alcanzan precios considerables.

Otra nueva vertiente es la que centra el presente estudio: la aplicación de la orfebrería en el proceso creativo actual y lo que comoporta, con su innegable carga simbólica, dentro de estrategias artísticas en las que el creador no siempre cede a los deseos de un comitente, y que se mueve en un proceso completamente

11 Blair, Claude, *L'argenterie, art et histoire*. París, 1989.

12 Si bien la tendencia durante los años 40 y 50 del pasado siglo XX fue continuar con los esquemas artísticos del pasado, no planteando una ruptura con los esquemas decorativos a los que los fieles estaban acostumbrados.



Sonia Delaunay. Broche flamenco. Bronce dorado y laca policromada.

multidisciplinar. El uso puntual de estos materiales tiene innumerables caras, como tiene la creación contemporánea, pero entre ellas aparece una categoría propia del siglo XX: el Kitsch, tan vinculado al lujo innecesario y a la ostentación, en la acepción actual del término. Por otra parte encontramos una cuestión fundamental en el debate teórico actual: el diseño como arte y su aplicación en la platería y joyería contemporánea.

LA PERCEPCIÓN DE LA JOYERÍA COMO ARTE

El desarrollo de la joyería durante el siglo pasado muestra un claro paralelismo con la evolución de las artes, de la que en determinados momentos depende y en la que en algunas fases llega a aportar elementos nuevos, llevando a cabo aportaciones destacadas. Las casas Tiffany's, Bulgari, Cartier y Fabergé¹³ suelen ser considerados los precursores de la joyería del siglo XX. Sin embargo, la llegada del Art Nouveau puso sobre el tablero un personaje fundamental: René Lalique (1860 - 1945). Conocedor de las propuestas del movimiento *Art and Crafts*, reivindicó siempre la igualdad de las artes y la dignidad de todos los materiales, colocando al joyero en la categoría de artista, de hecho fueron frecuentes sus colaboraciones con grandes creadores como Alphonse Mucha. Los resortes de Lalique y su proverbial amistad y admiración mutua por la mítica actriz Sarah Bernhardt, proporcionaron al joyero un espléndido medio de promoción. El reconocimiento llegó a las más altas esferas, concediéndole el gobierno francés la Légion d'Honneur en el Salón de París de 1897¹⁴.

Con el paso del Art Nouveu llegó un momento de crisis para el sector, sentenciado por posturas estéticas como la de Adofl Loos, que condenaba cualquier tipo de ornamento con vehemencia. El nuevo arte de la joyería debía adaptarse a los tiempos, e innovar para proveer a la alta burguesía de nuevas propuestas¹⁵, lo que dio lugar a fantasías geométricas rompedoras en el primer decenio del siglo. Este proceso no se interrumpía, y en los años veinte se condenaron las curvas, buscándose la verticalidad ante todo, lo que afectó incluso a la estética femenina, en busca de la delgadez extrema. Son años de sencillez y de finos collares de perlas en blanquísimos cuellos esbeltos. Son los tiempos en que otra casa mítica, Van Cleef & Arpels, fundada en 1906 gracias al acuerdo ente Alfred Van Cleef, Charles y Julien Arpels, llamaba la atención a nivel internacional con una nueva línea de joyas, entre las que destaca el colgante sobre el que se montó el mítico diamante *Estrella del Este*¹⁶. La crisis del 29 representó un duro golpe para el sector, que se

13 Cera, Deana Farneti (dir.), *L'Art du Bijou*, París, 1992. Existen monografías sobre estas grandes casas, ente los que destacan: Daniela Mascetti y Amanda Triossi, *Bulgari*. Milán 1996 y Proddow, Penny y Healy, Debra. *Tiffany et les joalliers américains*. París, 1987, entre otras.

14 Peretti, Sandra. *L'arte dei gioielli*. Milán, 1974.

15 Schollmayer, Karl, *Art contemporain du Bijou*, París 1974.

16 Raulet, Silvie, *Van Cleef & Arpels*, París 1986. Pp. 10 - 45.



Max Ernst. Tête masque en or sculpté. Ejecutada por Françoise Hugo en 1959.

encontraba en la cúspide de la pirámide de los bienes de lujo, sólo accesibles para una selecta minoría, y que vio con preocupación la desaparición de los clientes americanos del mercado. Esto produjo un giro hacia la creación francesa, que con sus diseños innovadores aprovisionaba al mítico Hollywood de los años 30 del glamour necesario. Paralelamente Cartier crecía, convirtiéndose junto a Bulgari y Van Cleef & Arpels en la principal empresa a nivel mundial y centraba su acción en el ámbito europeo, que hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial presentaba una mayor estabilidad económica y social que la aún deprimida Norteamérica.

Los años cuarenta fueron en joyería tiempos de vistoso plasticismo, con una vuelta a las formas abombadas, y permitían apreciar la progresiva aproximación de los artistas plásticos de vanguardia a la creación artística en joyería. El ejemplo de Picasso (Málaga 1881 - Mougins 1973) es particular. Ya desde finales de los años 40 y hasta su muerte va a ejecutar joyas, generalmente para regalar a sus parientes y amigos. Una serie de toros y centauros, figuritas fundidas, son el centro de este bloque menos conocido de la producción picassiana. Estas joyas, concebidas como monedas antiguas, son pequeños juguetes con el que el artista malagueño escapa de su demandada producción mayor. Como muestra han quedado muchas medallas,

entre ellas imágenes en las que el propio pintor se autoretrata, en la misma forma que de manera reiterativa lo hace en pintura, escultura y grabado.

El caso de Manolo Hugué (Barcelona 1872 - Caldes de Montbui 1945) es distinto. Formado en la escuela de arte de la Llotja, comenzaba ya en los años 20 su producción de diseños para joyería de estirpe simbolista, surgidos de la estilización de formas vegetales, que denotan el interés por la joyería de Paco Durrio¹⁷, al que conoció en su taller en el París de 1901. Tras su vuelta a Cataluña en 1920 entra en contacto con el Noucentisme, transitando su producción en joyería, como en general su estilo, desde la estilización a la voluptuosidad de figuras femeninas de formas rotundas. Durante los años 40 lleva a cabo su fase más seria, más constante en el campo de la joyería, pero la obra que en la actualidad alcanza mayor precio en las subastas es la producida durante los años 20.

Cuando se alude al trabajo en joyería de un artista del siglo XX es inevitable tratar la peculiar figura de uno de los maestros del surrealismo, Salvador Dalí (Figueras 1904 - 1989). Su producción en este campo se inicia en la década 1940-1950, plasmando en ella su particular iconografía. Por otra parte el oro es un material que, por sus connotaciones de objeto de lujo, como veremos más adelante, se adapta perfectamente a un artista para el que lo grandielocuente es un grado importante. En una de sus célebres frases, el artista de Figueras afirma *Todo lo que toco se convierte en oro*, considerándose a sí mismo un nuevo rey Midas, en un buen ejemplo de su desmedido ego, y mostrando un interés por lo material que llevó a Bretón a llamarlo *Avida dollars*. En cuanto a los aspectos formales, la innovación aportada por los diseños de Dalí se centra en la transgresión del objeto convencional, aplicando motores a joyas, como el caso de corazones de rubíes que palpitan gracias a un motor. La importancia de la joyería en el trabajo de Dalí queda plasmado en su museo de Figueras, en el que se destina una sala completa a estos trabajos.

Los años 50 permitieron la entrada discreta de las piedras semipreciosas, con el reencuentro de la amatista, el ópalo y los topacios, así como corales y turquesas. En este proceso, las perlas se fueron convirtiendo en símbolo de elegancia, lo cual fue perfectamente entendido por la casa Van Cleef & Arpels en sus diseños, como el collar de perlas y diamantes regalado en 1957 por el príncipe Rainiero a Grace Kelly¹⁸, que rápidamente se convirtió en parte del sueño de Cenicienta que vivía la actriz, pasando el collar al imaginario de un país, Estados Unidos, que seguía con expectación la romántica historia de amor. Por otra parte es el momento en que los artistas se implican de forma más clara con la joyería. En 1955 Cocteau pronunciaba su discurso de ingreso en la Academia de Francia, y lo hacía luciendo un

17 Schollmayer, Karl, op. Cit. Pág. 43.

18 Childers, Caroline (de.) *Prestigious jewelry* Nueva York 1997. En este ensayo se plantea el análisis de las más prestigiosas joyas del siglo XX, así como la incidencia de casas de subastas, como Sotheby's en su valoración actual.

espadín de diseño propio realizado por Cartier¹⁹. El cineasta, pintor y escritor Jean Cocteau (Misons-Laffitte 1889 - Milly-la-Forêt 1963) tuvo en la joyería una de las facetas más transitadas de su carrera, con obras tan representativas como *Masque*, broche realizado por Françoise Hugo (que también materializó proyectos en joyería de André Derain y casi toda la producción en joyería de Max Ernst²⁰). En esta pequeña joya de 1960 queda patente el interés de Cocteau por la revisión del ideario picassiano. Entre los artistas franceses se debe citar a partir de los años 50 el trabajo de Georges Braque (Argenteuil 1882 - París 1963). A diferencia de Cocteau o Picasso, su trabajo en joyería se basa en la transposición de sus pinturas, repitiendo frecuentemente los broches inspirados en *El Retorno de Ícaro a Esparta*, una de las imágenes más afortunadas del periodo de madurez del artista. En la misma línea, las joyas de Sonia Delaunay²¹ (Ucrania 1885 - París 1979) son una perfecta continuación de su obra pictórica, con el recurrente uso de azul, rojo, amarillo y blanco, como hace Alexander Calder (Filadelfia 1898 - Nueva York 1976), con los célebres pendientes móviles de los que Peggy Guggenheim estaba tan orgullosa²², y del que se conservan joyas en el Wadsworth Atheneum de Hartford o el Victoria & Albert de Londres. Un caso emblemático del paso casi literal de obra de arte a diseño en joyería es Giorgio de Chirico (Volo 1888 - Roma 1987) del que la galería Artcurial editaba en 1980 unos pendientes como obra seriada. En realidad el trabajo de De Chirico en joyería data de los años 50, momento en que su figura se encuentra plenamente reconocida y su obra es codiciada por los grandes coleccionistas internacionales, basándose en la transposición de sus referentes iconográficos a metales preciosos. En 1985 ejecutaba *Hector y Andrómeda*, con una baja aleación de oro, en el que se aprecia la reaparición de las imágenes helenísticas en la obra del final de su carrera, las más valoradas por el público, pese a constituir en muchos casos repeticiones más o menos monótonas del trabajo de principio de siglo.

Durante los años 60 el diseñador de joyas se une al diseñador gráfico y de moda en la reivindicación de la dignidad de su trabajo, considerándolo como un arte, a lo que ayuda claramente la participación de grandes creadores en los proyectos de joyería, aunque en muchos casos la de los artistas plásticos no sea tanto una investigación artística como una búsqueda de beneficios económicos. Estas

19 Peretti. Op. Cit. Pág. 143.

20 Posteriormente las joyas de Ernst serían editadas en Suiza por Pastori.

21 El caso de Delaunay es particular, ya que compatibilizó durante buena parte de su carrera el arte con el diseño gráfico, de moda —en el que trabajó especialmente durante su estancia en España entre los años 1914 y 1921— y de joyería, tendiendo un puente entre estas dos vías de producción. Su trabajo en todos los campos repite esquemas estéticos muy vinculados a su producción en común con su marido, Robert Delaunay y plantean una investigación cromática y volumétrica de estirpe cubista.

22 Peggy Guggenheim, en su autobiografía, alude frecuentemente a las joyas concebidas por artistas, como las que diseñó para ella el que fuera su marido, Max Ernst.

joyas de artista alcanzan cotizaciones escandalosas, como en el caso ya comentado de Salvador Dalí.

En el año 1961 se celebró en Londres la primera gran exposición internacional de joyería moderna, y sirvió, aparte de presentar las obras de los más importantes joyeros, para mostrar la difusión de la joyería artesanal de autor²³. Es un momento en que los artistas han entendido las posibilidades creativas —también económicas— del diseño en joyería, y la joya de artista se convierte en un objeto cotizado. En 1972 la galería Artwear de Nueva York vendía como obras de arte tanto joyas de los grandes maestros como obras de artífices desconocidos²⁴. El caso es que existe un interés por un tipo de creación que se convierte en símbolo de exclusividad en momentos de bonanza económica²⁵.

Joan Josep Tharrats (Gerona 1918) es el exponente de la creación plástica catalana de los años 50 y 60 que de manera más constante y seria ha trabajado el diseño en joyería. Miembro fundador de Dau al Set en los años 40, pasó del Surrealismo al Informalismo. A mediados de los años 50 buscó la transposición de sus investigaciones matéricas en el campo de la pintura al de la joyería, que permitía la experimentación con metales nobles en pos de resultados estéticos acordes a los postulados abstractos en boga, lo que lo diferencia de la tendencia de transposición a la joya del trabajo pictórico, propios de Braque o De Chirico. Son joyas con aspecto magmático, como restos de meteoritos, imágenes que conllevan a la secuencia de un caos primitivo. Tharrats sigue en su trabajo en joyería un proceso técnico similar al que constituye su fase surrealista: los denominados *Accidentes controlados* con la colaboración técnica del joyero Manuel Feliu²⁶. Posteriormente se trabaja el metal mediante fuertes agresiones, colocando las piedras como elementos ornamentales que emergen de composiciones geológicas. La sala Gaspar de Barcelona expuso en 1956 esta producción, que tuvo fuertes consecuencias en el trabajo posterior de diseñadores de joyas más jóvenes.

ORO Y PLATA, ESENCIA DEL KITSCH EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Si existe un término comodín en la estética del siglo XX es el Kitsch. Relacionado de forma ambigua con el mal gusto, etimológicamente vendría del inglés *sketch* o del verbo alemán *etwas verkitschen* como equivalente a *etwas billing losschlagen*, que según el *Knaursche Konversations Lexicon*, sería la aparente crea-

23 Peretti. Op. Cit. Pág. 168.

24 Ibidem pág. 176.

25 Rizzoli Eleuteri, Ludovica. *Gioielli straordinari. Un'avventura oltre lo stile*. Milán, 1999.

26 Este faceta de la obra de Tharrats es difícilmente rastreable, aparte de los textos de algunas galerías privadas, como Gaspar. A diferencia de su pintura, el trabajo en joyería no ha llamado la atención de la crítica, pese a ser una de las apuestas importantes en este sector tanto como en las experimentaciones matéricas de los informalistas catalanes.

ción artística que sustituye los repertorios de formas por medio de especulaciones²⁷. Utilizado por Hermann Broch, escritor austríaco, que desde el planteamiento de una decadencia de valores, teoriza sobre un sentido natural de *pervertimiento del arte, convertido en mera producción de efectos placenteros y mistificadores que identifica como Kitsch el mal radical en el interior del arte*²⁸. Es larga la nómina de teóricos que durante todo el siglo se han enfrentado a este término, entre los que destacan Dorfles y Giesz. A la falsificación de la realidad que apunta en su trabajo al respecto Pedro Medina, el Kitsch agrega la copia de obras maestras, generando un pseudo-arte, separado de la auténtica belleza, próximo a la retórica, y lógicamente amante del lujo y la ostentación que confieren oro y plata.

El uso de materiales preciosos durante la primera mitad del siglo suele estar, como se ha visto, enfocado a la joyería, y en ese aspecto Dalí —al que tantas veces se ha recurrido en este texto— lleva a cabo un trabajo en el que el oro no es sólo un material de joyería con unas posibilidades limitadas, línea en la que destacan las propuestas ya desde el principio del siglo por grandes maestros, como fueron los Masrera en Cataluña. Dalí busca utilizar el oro en su sentido de ostentación, busca la realización de sus obras en un material inalcanzable, dentro de una estética del exceso. En 1951 ejecutaba su *Cristo de San Juan de la Cruz*. Esta pintura, hoy en el Glasgow Museum²⁹ mostraba a Cristo en la cruz visto desde arriba, como lo dibujó San Juan, pero el pintor catalán despegaba la cruz de la tierra, incorporando una escena de pescadores en la parte baja del lienzo. Esta obra, que en 1961 fue atacada por un agresor anónimo, es la pieza clave del *Misticismo Atómico*, como Dalí denominó este periodo, y muestra la levitación de Cristo sobre Port Lligat, como prueba de pureza moral. Esta obra fue el origen de un pequeño crucificado en oro que pasó a ser fundamental en lo que atañe al trabajo en joyería de un artista que acude a los metales nobles de forma recurrente. La edición numerada —y teóricamente original— de esta pequeña joya dio paso a infinidad de duplicados, de manera que a mediados de los 80 el *Cristo de Dalí*, como popularmente se le conoce en joyería se encontraba en los muestrarios de casi todos los establecimientos. Esta pieza es un interesante cruce de caminos: en primer lugar una obra de arte, en segundo lugar un objeto de diseño exclusivo que, poco a poco, se convierte en un objeto de consumo (dentro del carácter de lujo que conlleva el estar ejecutado en oro) y que es, en definitiva, un objeto religioso. Esta pieza, que hoy se puede encontrar en distintos tamaños y aleaciones, es disponible para casi cualquier bolsillo y permite ver la multitud de enfoques que el uso de metales nobles tiene en la actualidad, en un momento en que el arte ha tomado diversas direcciones en lo que al uso de materiales se refiere.

27 Medina, Pedro, «Los orígenes del Kitsch» en *CAVECANEM* 8, otoño de 2000. Pág. 19.

28 Ibidem.

29 Sempione, Chiara, *Dalí e il Misticismo*, Milán, 1992.

Paradójicamente el Kitsch se convierte en un pretexto para la creación posmoderna. El mejor ejemplo es Jeff Koons (Pensilvania 1955), uno de los últimos mitos del arte norteamericano. El trabajo de Koons durante los 90 bebe directamente del *arte-basura*, del Kitsch de tienda de *todo a 100*, y así elabora objetos con oro y plata, que enfrenta a fotografías pornográficas. El uso de los metales nobles es parte esencial de la estrategia de Koons, como en otra fase lo será el uso de esculturas de porcelana que, con una voluntad claramente Kitsch, reproducen la imagen de Michael Jackson. En la consideración del oro por parte de los artistas del siglo XX resulta una fuerte tendencia la alusión a su carácter inalcanzable y exclusivo, por lo que en las estrategias contemporáneas adquiere un nuevo significado, lejano del místico y simbólico, mucho más pragmático: el objeto en oro es un objeto de lujo, propio de las clases acomodadas, y no necesariamente noble.

Impulsado por una concepción de los materiales completamente distinta y ya en las puertas del siglo XXI, Antoni Miralda recoge esa esencia Kitsch que lo lleva a proyectar el uso de materiales preciosos en su pantagruélico proyecto de trajes nupciales para la estatua de Colón de Barcelona y la estatua de la Libertad de Nueva York³⁰.

LA JOYERÍA CONTEMPORÁNEA Y EL PARCIAL ABANDONO DE LOS METALES PRECIOSOS

Tras la investigación de los joyeros de los años 60, como Seaman Shepps, Bruno Martinazzi y el artista Arnaldo Pomodoro, son muchos los que desde otros campos se introducen en la joyería. Cristobal Balenciaga (Guetaria 1895-Jávea 1972) es uno de los grandes diseñadores españoles que llevó a cabo proyectos en este campo, materializados por Boinet, uno de los grandes joyeros de imitación franceses y por Roger Jean Pierre entre otros. La monumentalidad de Balenciaga queda plasmada en sus diseños en joyería, así como su amor por los grandes artistas españoles, desde Zurbarán a su contemporáneo Picasso. Este interés por lo hispano y por la esencia barroca producen diseños como el collar de 1960 ejecutado por Lina Barreti. Esta es una tendencia no exclusiva de los diseñadores, los artistas plásticos siguen mostrando su interés por la joyería, como permite apreciar el trabajo de los hermanos Baldasella en Italia, con largas series de diseños de joyas.

El centro que ha generado una renovación profunda en la joyería española en el sentido de multidisciplinaridad de la misma quizá sea la escuela de la Massana en Barcelona. En un ambiente de contaminación ente distintas líneas de trabajo, los estudiantes vencen el complejo de las artes aplicadas, en una tradición profunda-

30 Este no muy afortunado proyecto fue parte de una exposición retrospectiva sobre Miralda celebrada en el IVAM en 1995, con los bocetos de trajes y joyas proyectadas para los *novios*.

mente catalana, defendida ya por Gaudí. Por la Massana no sólo pasaron muchos de los grandes artistas catalanes del siglo; en el caso de los diseñadores de joyas la nómina es igualmente extensa, con nombres como Carmen Amador (Tocina, 1959) o, Joaquim Capdevila Gaya (Barcelona, 1944), cuya formación llevó a cabo a caballo entre la Massana, y los talleres paterno y el prestigioso Lacambra en París.

Sergi Aguilar (Barcelona, 1946) es buena muestra de este trabajo multidisciplinar. Estudió en la Massana, comenzando a los 21 años a diseñar joyas concebidas como esculturas de pequeñas dimensiones, que denomina *objetos-joya*. Partiendo de la concepción escultórica y arquitectónica de Tatlin, Aguilar desarrolla estos proyectos como un germen de esculturas mayores, pero ya en estas obras de finales de los 60 se puede rastrear la claridad y la tendencia a la simplificación volumétrica del autor. En los *objetos-joya* de los años 70-72 el Minimalismo se acentúa, un Minimalismo basado en formas geométricas, a los que la plata confiere una pureza formal extraordinaria. En 1971 mostraba su obra, junto a Joaquim Capdevila, Anna Font, Montserrat Guardiola y Juli Guasch en la exposición *La joya como diseño en Madrid*³¹. Pese a que posteriormente ha sido reconocido internacionalmente como escultor, su trabajo en joyería representa la renovación en el diseño en la Cataluña de los años 70.

A la hora de encarar el diseño como arte encontramos una antigua máxima que afirma que el arte no puede tener ninguna función. Dentro de la evolución intelectual contemporánea, la multidisciplinaridad antes aludida abre el compás de los catálogos tradicionales y nos hace cuestionarnos esto, en un proceso no sólo filológico o de clasificación. Cada vez es mayor el número de artistas que se implican en el campo del diseño, y cada vez es mayor la pretensión de *artisticidad* de un sector en constante alza, como es este. En España encontramos numerosos creadores involucrados en ambos campos, con el destacado caso de Alberto Corazón (artista conceptual y diseñador gráfico). Muy al hilo de esta cuestión se encuentra el trabajo de Ana Laura Aláez (1964). Esta joven artista bilbaina plantea una mirada a la sociedad actual, a la cultura de clubs, de manera que en sus obras están presente la moda y la música contemporánea. A mediados de los años 90 la artista presentaba una serie de obras consistentes en gigantescos anillos que cuelgan del techo, piezas monumentales de metal. La monumentalización de una joya convencional tiene unas connotaciones interesantes, al convertir en gran objeto artístico un elemento de uso cotidiano, un simple anillo.

La evolución contemporánea de la joyería sería incomprensible sin la transición del Art Nouveau y Art Decó, momento en que la técnica y la creación se unen para el génesis de una línea de trabajo que se encuentra en la encrucijada posmoderna de la percepción del diseño como arte en su máxima acepción.

31 Calvo Serraller (coord.) «El contexto» en *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. Madrid, 1992.

La consideración de la joya como medio de expresión y comunicación sensible requiere de su vinculación a otros lenguajes artísticos, que permiten ver la evolución de la joyería en el siglo XX. Podríamos trazar un paralelismo entre las tendencias de cada momento y la joyería, como puede ser el Minimalismo al que se aludía en el caso de Sergi Aguilar. La joyería se adapta a la estética vigente y se produce un proceso que culmina en los años 80 con la celebración de numerosas exposiciones³² en la que los diseños de joyeros son tratados como obras de arte.

Esta joyería actual no se encuentra constreñida por la obligación del uso de materiales preciosos, y así el diseñador de joyas contemporáneo recurre a materiales que podríamos considerar de tendencia. Se generan lenguajes propios y fuertemente personales, desde el esquematismo de Ramón Puig Cuyás y su uso de la plata junto al plástico hasta las máquinas de Klaus Arck, pasando por la sobriedad de Anna Font. En el nuevo universo de la joyería actual, al igual que en la elaboración de objetos litúrgicos, existe una tendencia conservadora basada en la re - elaboración de modelos de joyería convencionales, que convive con la experimentación de materiales que antaño jamás hubieran sido lucidos como ornamento. Buenos ejemplos de esto son los trabajos de Bernhard Schobinger, que elabora collares con fotografías o Heinz Sammeck, autor de objetos de caucho llenos de polvos de talco³³.

En un momento en que el dinero es plástico, en que el uso de la tarjeta de crédito es común, el diseño rompe el condicionante histórico del valor intrínseco del material sobre el producto definitivo del que hablábamos al principio, y propone una estética que pretende ser progresiva. Sin embargo no se desea una sustitución del material precioso, en un concepto cercano a la bisutería convencional: se reivindican los materiales de uso cotidiano y se combinan con oro y plata buscando un efecto visual preconcebido, a medio camino entre el objeto artístico y el objeto de consumo. Esta es una línea de trabajo que pervive desde el principio del siglo XX, en el que la tendencia de Lalique, perpetuada por la parisina Piel Frères sustituía el oro por el cobre o la plata, el marfil por celulosa³⁴.

También desaparece el esquema de elementos de joyería que se reduce a collares, pulseras pendientes, etc, y así creadores como Caroline Broadhead diseña objetos híbridos, a mitad de camino entre el collar y el velo, no recurriendo al uso de oro ni plata. Nuevas formas, nuevos colores difícilmente clasificables, como los propuestos por Lam de Wolf, denominados *Objetos llevables*. El color, por encima de las dos tonalidades dominantes tradicionalmente, abre un abanico de posibi-

32 Como la celebrada en 1987 en Barcelona bajo el patrocinio de la Fundación Caixa de Pensions, bajo el título *Joyería Europea Contemporánea*.

33 Prueba del interés que despierta la creación actual en joyería son las continuas exposiciones celebradas, como la ya citada de Barcelona y la edición de ensayos sobre el tema, como Mazloun, Claude, *Joailliers du XXI siècle*. Roma 1999.

34 Peretti, Sandra. Op. Cit..

lidades, como en el caso de Liesbeth Rahder, en el que oro y plata son dos elementos más, utilizados si la pieza, el objeto, lo requiere.

MATERIALES PRECIOSOS EN LA ERA DEL ARTE INMATERIAL

El debate sobre el uso de materiales —especialmente si hablamos de la elaboración de productos de lujo, como innegablemente la joyería genera— en una creación tendente a la desmaterialización tiene lecturas en sentidos diferentes y puede ser apasionante en el contexto actual, en el que disponemos de una relativa perspectiva histórica para estudiar el fenómeno. En la exposición de Warhol en la Stable Gallery de Nueva York en 1969 el creador americano mostraba cajas de sopa Campbell. Cajas de cartón, producto industrial llevado a la categoría de arte para consumo de coleccionistas adinerados y grandes museos. Las *Cajas Brillo* que Danto ha colocado en la encrucijada del arte actual³⁵ esconden no sólo el debate del arte en la era de la sociedad de consumo: existe otro sobre el uso de materiales y la elaboración directa por parte del artista. Este último punto suele enfrentar dos posturas encontradas respecto a la autoría del artista sobre la obra proyectada pero no ejecutada materialmente por él. Este complejo posmoderno no deja de ser paradójico, como encontramos visitando la historia de la platería. En las últimas investigaciones sobre Pietro da Cortona, llevadas a cabo en torno a la celebración de su gran exposición en Roma en 1996, salían a la luz un buen número de proyectos poco conocidos de objetos litúrgicos y ornamentales ejecutados en plata y bronce³⁶. Estos objetos (algunos de ellos para comitentes españoles), la mayoría desaparecidos, son considerados obras originales por la crítica, por lo que la consideración de obra autógrafa de una pieza ejecutada a partir de un proyecto del artista debería quedar fuera de toda duda cuando el ejemplo es una creación contemporánea. Sin embargo no siempre es así.

Como en tantas otras cosas, Warhol rompía un esquema piramidal de valoración del material como elemento fundamental en la valoración definitiva de un producto artístico. La tradicional consideración del óleo sobre otros materiales y técnicas, del bronce y la piedra sobre la madera se rompía de forma estrepitosa cuando estos objetos alcanzan cotizaciones que harían pensar que el material en que están ejecutados es oro. Esta nueva situación permitía al artista utilizar los materiales de una forma más libre, y por lo tanto adaptarlos al producto definitivo sin los condicionantes preexistentes, permitía incluso prescindir del trabajo material, centrándose en la idea, que en sí misma es considerada la obra de arte.

Cuando el artista francés César utiliza plata en la elaboración de uno de sus *pulgares* está buscando un efecto distinto al del bronce, lejos del elemento simbólico que la plata pudiera tener en un objeto litúrgico, y lejos de la valoración

35 Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Madrid, 1999.

36 Casale, Vittorio *Indágine su Pietro da Cortona*. Roma, 1997.

económica final de la obra. Por otra parte, estamos hablando de fundición, por lo que no existe un trabajo manual que incida en el resultado de la pieza, ya que el pulido y acabado se realiza por operarios y con medios mecánicos. La sustitución del bronce por plata, incluso por oro, llevada a cabo por muchos artistas, entre ellos Henry Moore, es práctica común entre escultores. Pero las condiciones de maleabilidad del oro no son ya, gracias a la multitud de aleaciones existentes hoy, una condición que implique necesariamente su uso para un proyecto³⁷, por lo tanto el artista utiliza oro y plata por motivos concretos que tienen mucho que ver con su condición de objeto inalcanzable. De hecho esta singularidad de los materiales preciosos, su alto valor, representa uno de los polos de atracción para los artistas que lo han utilizado: el uso irónico, la plasmación del valor material del objeto.

37 En los campos profesionales en los que es frecuente el uso de oro, como en el caso de los protésicos dentales, la necesidad durante el periodo formativo de practicar con una aleación lo más similar posible ha dado como fruto metales que reproducen casi literalmente las propiedades del oro, y que se comportan como él en los procesos de fundición y acabado, abaratando de forma sensible el proceso. Por otra parte, visualmente el efecto es muy similar, y el envejecimiento no es muy distinto.

La platería de la parroquia de Ntra. Sra. de la Granada de Fuente de Cantos (Badajoz)

ANTONIO J. SANTOS MÁRQUEZ

La platería bajoextremeña, desde hace varias décadas, ha llamado la atención de los investigadores por la riqueza que guardan los tesoros parroquiales. Los numerosos trabajos realizados por la Doctora Cristina Esteras¹ y los más recientes de Francisco Tejada Vizuete² han servido para poner de relieve el interesante y rico panorama que ofrece la platería en esta provincia extremeña.

Buen ejemplo de ello es el templo mayor de Fuente de Cantos. La parroquia de la Granada conserva, a pesar de los avatares de nuestra historia contemporánea, una importante colección de obras de orfebrería, cuyo estudio es especialmente interesante al pertenecer las piezas a diferentes épocas, y ser representativas de diferentes momentos históricos. En ella se puede contemplar la evolución del arte de la platería desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XIX, desde el Plateresco más puro hasta el Neoclasicismo decimonónico.

La procedencia de las piezas es muy variada. Nos encontramos con obras realizadas en los talleres cercanos de Llerena, pasando por las donaciones indianas,

1 Numerosos son los trabajos sobre el tema realizados por Cristina Esteras, de los que destacamos los siguientes: *La plata en la Parroquia de Fuente del Maestre*. Badajoz, 1981; *La plata en Jerez de los Caballeros*. Badajoz, 1984; *El Arte de la platería en Llerena, siglos XV-XIX*. Madrid, 1990.

2 Igualmente de Francisco Tejada señalaremos algunas de sus obras: *La plata en la Catedral de Badajoz*. Badajoz, 1987, *Platería y plateros bajoextremeños*. Badajoz, 1998.

hasta llegar a las aportaciones andaluzas a partir del siglo XVIII. También la calidad de las piezas es dispar, conservando obras de gran interés artístico, como la cruz de altar de mediados del siglo XVI o el acetre americano fechado en 1656, y al mismo tiempo otras cuyo interés radica en su marcaje, como es el caso de los cálices cordobeses y sevillanos de la segunda mitad del siglo XVIII, de carácter seriado y funcional, muy comunes en estos talleres. Desgraciadamente, la desaparición del archivo parroquial de los libros de cuentas de fábrica limita en parte nuestra investigación, aunque lo podemos salvar gracias a los libros de visita de la Orden de Santiago³ y a la aparición de marcas e inscripciones en las diferentes obras.

Las piezas más antiguas conservadas en el tesoro parroquial pertenecen al Renacimiento de la segunda mitad del siglo XVI. La primera de ellas es la cruz de altar (Fig. 1), anteriormente mencionada, la cual mide 20 cms. de altura. Su estructura muestra su apego a las formas platerescas propias de mediados de la centuria, si bien el planteamiento estrellado de la peana, con semicírculos alternando con conopios romos, recuerda fórmulas goticistas. En cuanto al astil o vástago que sostiene al cruz, no hay duda de la filiación a la nueva estética. El vástago presenta un nudo ovoide surmontado por un cuello troncocónico delimitado por tornapuntas verticales exentas, y la cruz, de tipo griega, posee brazos abalaustrados con acantos y terminaciones torneadas, y crucero en forma de medallón circular. La decoración repujada en la peana y del nudo presenta motivos propios del repertorio plateresco, como querubes velados por canastos de frutos, flores, pabellones colgantes y guirnalda de frutos. Destacable es la labor escultórica que presenta en el medallón central de la cruz, en el que se representa en el anverso, sobre una venera, un paisaje urbano alusivo a Jerusalén, con gran riqueza en detalles, y en el reverso la figura de la Asunción entre querubes, preludio de la representación de la Inmaculada Concepción. El Cristo de bulto que cuelga en el anverso, anguloso y de línea quebrada, participa, al igual que la peana, de ciertos resabios goticistas.

La pieza muestra una marca autoría que no hemos podido identificar con ningún platero conocido. El punzón, que aparece en la pestaña, recoge en dos líneas las letras ELI°/-EÑA, las cuales pueden responder al nombre y el apellido de su autor, quizás podría pensarse en algún Eligio Peña. La primera mención a la misma en los Libros de Visita de la Orden de Santiago, la encontramos en la realizada en 1575. Aparece como pieza acrecentada en el tesoro del templo⁴, por lo que llegaría a esta iglesia entre 1550 y 1575, periodo de tiempo comprendido entre las dos visitas correlativas. Como mencionaba Francisco Tejada, la obra está en la línea de las creaciones llerenenses de mediados de la centuria, y en concreto con las

3 Desgraciadamente estos libros de visita tan sólo llegan hasta 1605, por lo que la laguna documental para esta parroquia es importante.

4 Archivo Histórico Nacional. Libros de Visitas de la Orden de Santiago. 1012-C. Vol. IV. Fol. 1017.vto.



FIGURA 1. *Cruz de Altar. Hacia 1550.*

obras documentadas y marcadas de los talleres de Julián Núñez y Pedro de Torres⁵. El planteamiento estructural del soporte como el torneado tratamiento del árbol de la cruz son similares a los empleados por el llerenense Pedro de Torres en el ostensorio de Guadalcanal (Sevilla) y en la cruz parroquial de Calera de León (Badajoz)⁶. También el planteamiento del nudo y el repertorio decorativo muestran analogías con obras de Julián Núñez, como el cáliz de Trujillanos (Badajoz)⁷. Por todo ello, no podemos descartar que la pieza proceda de estos talleres que en gran medida suministraron, en estos momentos, de piezas de plata a los templos de la provincia santiaguista llerenense, a pesar que el punzón de la misma nos presente a un platero aún desconocido.

La segunda pieza renacentista del templo es un cáliz realizado posiblemente en el último tercio del siglo XVI, dentro del Bajo Renacimiento. Sus dimensiones son 27'5 cms. de altura y 14'5 cms. de diámetro de base. La peana circular con pestaña saliente, se divide en dos tramos, superpuestos y en decreciente, de perfil convexo. En el primero aparecen cartelas, cintas, frutos, ces enroscadas y cabezas de querubos velados por rico penacho. Esa tendencia manierista se observa también en el segundo tramo, con cuatro cartelas figurativas que representan virtudes de la fe, caridad, fortaleza y esperanza. El astil se compone de tambor cilíndrico entre molduras y cuerpo bulboso que da paso al nudo. Éste adquiere forma cilíndrica sobre casquete semiesférico y coronado por gruesa moldura perlada. En el cilindro se abren hornacinas ovales con motivos geométricos en las enjutas y enmarcadas por bellos ángeles que expanden sus brazos soportando el entablamento superior. Las hornacinas cobijan figuras de bulto de movimiento serpenteante manierista que representan a San Pedro, San Pablo, Santiago y San Juan Bautista. La copa cilíndrica, de labio ligeramente abierto, presenta rica decoración repujada y cincelada en la subcopa a base de cartelas con los Evangelistas, frutos, espejos y ces. El listel superior, en forma de entablamento con friso decorado por figuras geométricas, se corona de crestería flordelisada.

En este caso se nos brida una obra de excepcional factura y de gran originalidad tanto en su concepción formal como en su ornato. En su estructura y decoración nos delata su filiación a la estética Bajo Renacentista, con todo el repertorio de cintas, ces y querubos propia de este momento. Pero además, las figuras pertenecen al manierismo escultórico más puro, con el canon alargado, posturas complicadas y la línea serpentinata de gusto italianizante. Además en la pieza aparecen una serie de orificios en la peana, nudo y copa, que debieron estar ocupados por piedras de colores, como aparece descrito por primera vez en el inventario que se realiza en la visita de 1604⁸.

5 Tejada Vizuete, F.: *Platería y plateros...* ob. cit., pág. 258.

6 Esteras, C.: *El arte de la platería...* ob. cit., pág. 28-34, Tejada Vizuete, F.: ob. cit., pág. 155-156.

7 Ibid. pág. 19; pág. 226.

8 A. H. N. Libros de Visita de la Orden de Santiago. 1016-C. Fol. 159.

Estas características nos recuerdan las creaciones del llerenense Cristóbal Gutiérrez, el cual trabaja para la parroquia fuentecanteña realizando unos cetros en 1590⁹. Esta hipótesis viene refrendada por la disposición de los ángeles y las hornacinas del nudo, que son similares a las que Gutiérrez plantea en la peana del cáliz de Ribera del Fresno¹⁰. Pero tampoco podemos descartar una procedencia foránea para esta pieza. Este cáliz guarda cierta relación con el conservado en la Catedral de Plasencia de origen vallisoletano¹¹, aunque bien es cierto que en nuestro caso existe una mayor evolución en el aparato decorativo hacia una creciente depuración en las formas ornamentales.

Cuatro interesantes piezas se pueden encuadrar dentro del Manierismo de la primera mitad del siglo XVII. Este grupo se compone de dos lámparas votivas y una crismera posiblemente realizadas en los talleres llerenenses, y un acetre de procedencia hispanoamericana.

Las lámparas votivas, localizadas en el presbiterio del templo, siguen estructural y decorativamente modelos similares. Los platos se componen de dos cuerpos de perfil convexo y diámetro decreciente, con escalón medianero y perillón ovoide pendiente. Las cadenas, que en ambos casos son posteriores, lo enlazan con el colgador, con pestaña convexa y centro cupuliforme. En la decoración se incluyen gallones, óvalos enmarcados por ces, y motivos punteados rodeando los gallones, todo ello en simétrica composición. Creemos que la más antigua es la que se sitúa en el lado de la Epístola, presentando un diámetro de plato de 40 cms. y una altura de 90 cms. La inscripción que aparece en el plato nos aporta información sobre el donante de la pieza: DIOLA EL Doc JVº D SCObar DL CORRO INQor. APOSTOLICO D LLERENA I SU PARTIDO I VISITADOR D LA INQon. D CAMARA *. Además, en los espejos u óvalos que aparecen en el plato se recogen temas heráldicos y figurativos: escudo de armas del donante, el de la orden dominica y la imagen de la Virgen del Rosario. Conocemos al mecenas de la pieza, D. Juan Escobar del Corro (1592-1649), uno de los miembros más relevantes de la familia de los del Corro, fundador del Colegio Convento carmelita de la localidad. Este personaje ostentó varios cargos a lo largo de su vida: inquisidor de Llerena, Murcia, Córdoba, fiscal del Consejo de la Suprema Inquisición, y a su muerte estaba preconizado como obispo de Córdoba¹². Hacia 1620 fue inquisidor en Llerena y visitador de la Orden de Santiago¹³, momento en el que posiblemente ofreciera esta pieza a la parroquia de Fuente de Cantos. Ello nos lleva a pensar en una posible creación llerenense, momento en el que estos talleres vivían una activi-

9 Tejada Vizuete, F.: op. cit., pág. 287.

10 Ibid., pág. 210.

11 Andrés Ordax, S.; García Mogollón, F. J.: *La plata de la Catedral de Plasencia*. Cáceres, 1983, pág. 77, fig. 25.

12 Ana Mª del Niño Jesús de Praga. *Convento del Carmen*. Los Santos de Maimona, 1991, pág. 111.

13 Ibid., pág. 112.

dad importante, al igual que la otra lámpara votiva, algo posterior, situada en el lado del Evangelio, con un diámetro de plato de 43 cms. y una altura de 93 cms. Recoge, también en el plato, la siguiente inscripción: ESTA LAMPARA DIO DE LIMOSNA A SM° SACRAMto. IA Nvta. Sra. DE LA GRANADA DE ESTA Vª I FERdo. DOMINGUEZ DE MORA ES PRES° DE FUENTE DE CANTOS. AÑO 1637. La pieza de sencilla factura, como reza la inscripción, es la donación del presbítero Fernando Domínguez de Mora realizada en el año de 1637. Mucho más discreta que la anterior, parece que su origen también puede atribuirse a los talleres de Llerena, o incluso pensar en los de Zafra, ya que ambos centros abastecieron durante esta centuria buena parte de estos pueblos santiaguistas, y donde este modelo se repite hasta bien entrado el siglo XVIII.

También proceden de los cercanos talleres llerenenses las crismeras que guarda el templo, que presentan una altura de 30 cms. y 14 cms. de diámetro de base. Responden al tipo de crismera candelabro. Se compone de peana circular de perfil convexo y gollete plano en su centro. Sobre éste arranca el astil abalaustrado, compuesto por tambor cilíndrico entre molduras extremas, nudo ovoide y cuello cilíndrico con plato saliente, sobre el que se sustentan dos brazos en forma de cornucopias, asiento de las crismeras. Sobre el astil surge una cruz de brazos rectos con perillas esféricas en los extremos. Las jarras, de corte claramente purista, presentan base semiesférica y paredes cilíndricas, cubiertas por tapadera semiesférica y coronadas con las iniciales del óleo y crismas, alusivas a su contenido. El modelo responde a los vigentes en la primera mitad del siglo XVII, utilizado por Diego Ximénez en su obra marcada de la parroquia de Ahillones¹⁴, por lo que la atribuímos a este platero llerenense, realizada en torno a 1630, momento álgido de su producción.

La pieza más importante de este periodo es el acetre (Fig. 2), cuyas medidas son 23 cms. de altura, 16'8 cms. de diámetro de base y 23'5 cms. de diámetro del caldero. Su estructura está formada por una peana circular con pestaña saliente y ligeramente convexa. De ésta parte un cuello troncocónico seccionado por una saliente arandela meridiana. El caldero presenta forma cilíndrica y base semicircular. Los enganches del asa se conforman por dos ces enfrentados y venera inferior en reverso, que le dan un aspecto de mascarón monstruoso. El asa se forma a través de ces entrelazadas en juego simétrico y triangular. La decoración se reduce a los gallones que presenta en la base del caldero, coronados por puntos, y la moldura medianera que sirve de base para la inscripción. La pieza, carente de marcas, presenta las armas del donante cuyo nombre aparece recogido en la siguiente inscripción: EL Dor. D. DIEGO DEL CORRO CARRASCAL Inqor. App°. DE CARTAGENA DE INDIAS Y SUS DISTRITOS LA DIO A ESTA STA. IGLESIA. AÑO DE 1656. En ella se recoge un dato interesante, el cargo de este eclesiástico como inquisidor apostólico en la ciudad americana de Cartagena de

14 Pieza inédita que recogemos en nuestra memoria de licenciatura.



FIGURA 2. *Acetre hispanoamericano. 1656.*

Indias que puede ser el origen de esta pieza. Don Diego del Corro Carrascal perteneció a una de las grandes familias hidalgas de la villa, los del Corro, que influyeron notablemente en la vida civil y religiosa de Fuente de Cantos¹⁵, como vimos en su pariente Juan Escobar del Corro, donante de una de las lámparas del presbiterio. A su muerte en Indias, en 1668, ostentaba el cargo de Presidente de la Real Audiencia de Lima, y manda en su testamento que se funden en este templo parroquial dos capellanías, dejando 1000 pesos para este fin, además de otros donativos a los conventos de la localidad, pero en este no se hace mención al acetre que regalara al mismo cuando ostentaba el cargo de inquisidor en Cartagena¹⁶. El estilo de la pieza se encuadra en el manierismo seiscentista, de formas depuradas y limpias. Este mismo modelo lo encontramos tanto en la Península como en Indias, aunque aparecen algunas características que pueden delatar su procedencia hispanoamericana: su gran peso, unos tres kilos de plata, las apuntadas aristas del soporte y pestaña, y la traza fantasiosa de los enganches y el asa. Estos rasgos formales y sobre todo decorativos son frecuentes en las piezas realizadas bajo la órbita peruana, como en este caso estaría la ciudad colombiana.

De estas piezas manieristas de la primera mitad del siglo XVII, pasamos al conjunto de piezas cuya cronología se encuadra en la segunda mitad del siglo XVIII. La mayoría de ellas no poseen la calidad ni el interés de las anteriores, si bien es cierto que son buen ejemplo de la introducción en el mercado pacense de los plateros andaluces, sobre todo los corredores cordobeses que inundan de obras todos los templos bajoextremeños hasta bien entrado el siglo XIX.

Quizás la más temprana cronológicamente, de mediados de siglo, sea la lámpara cordobesa, cuyas medidas son 32 cms. de diámetro de plato y una altura total de 84 cms. La pieza presenta los punzones cordobeses, impresos en una de las asas del plato, del fiel contraste Francisco Sánchez Bueno Taramas, TARA/M—, el león rampante propio del mismo, y la marca de autoría -CONA, que se ha atribuido a Francisco de Azcona¹⁷. El plato es elevado y bulboso, con superposición de cuerpos convexos, en diámetro decreciente, finalizando en perillón bulboso. Se decora con cartelas ovales compuestas por ces vegetales entre tallos y flores de bella factura y en dinámico movimiento. La zona superior presenta acanto estilizado al igual que en el perillón. Grandes eses en la pestaña del plato reciben las cadenas que lo enlazan al sombrero o colgador. Éste, con asas de igual forma, adquiere forma troncocónica de perfil levemente cóncavo rematado por grueso toro y casquete semiesférico con argolla. La pieza parece seguir un modelo que tuvo cierto predicamento en estos talleres durante el Barroco. Tanto su estructura como decoración son muy similares a un ejemplar conservado en la catedral de Badajoz, también de estos talleres, pero con una cronología anterior, fechada en 1731¹⁸.

15 Ana M^a del Niño Jesús de Praga. *Convento del Carmen*, ob. cit., pág. 110.

16 Méndez Venegas, E.: *Fundaciones de Indianos Badajocenses*. Badajoz, 1990, pág. 275.

17 García León, G.: *El arte de la platería en Écija*. Sevilla, 2000, pág. 241.

18 Tejada Vizuete, F.: *La plata en la Catedral de Badajoz*, ob. cit., pág. 73-74.



FIGURA 3. *Cruz parroquial. 1796.*

De la segunda mitad del siglo XVIII, conserva el templo varios cálices lisos, típicos de la platería cordobesa. El primero de ellos (22 cms. de altura y 15 cms. de diámetro de base) repite las marcas de contrastía de la lámpara anterior, además del punzón de autoría –OS que no hemos podido identificar con ningún platero conocido. Su estructura, a pesar de las manipulaciones sufridas con posteridad, responde a un modelo muy repetido por estos plateros, de gran arcaísmo, siguiendo los prototipos manieristas: la peana circular, de perfil convexo y gollete central rehundido, el astil con tambor, nudo en forma de jarrón con moldura saliente superior, cuello troncocónico, y copa acampanada con listel separador.

Más tardío que el anterior, es el que presenta las marcas de lis/ARANDA, león de Córdoba y GON-, esta última posiblemente se corresponda con el punzón del platero cordobés Eulogio González Rodríguez¹⁹ (25 cms. de altura y 14'5 cms. de diámetro de base). En la misma línea que el anterior, aunque más avanzado en cronología, sigue aún fórmulas manieristas que pervivirán en estas piezas funcionales, de uso diario, y de un coste poco relevante. Igualmente, repitiendo el mismo punzón de contrastía, y encontrándonos otra vez el punzón de autoría CONA° alusivo al platero Francisco de Azcona, recogemos otro ejemplo de cáliz funcional y arcaizante conservado en este templo (24 cms. de altura y 14 cms. de diámetro de base).

La representación sevillana de esta tipología de cáliz liso de la segunda mitad del siglo XVIII, se presenta en una sencilla pieza, con el punzón de autoría frustró, pero contrastado por José García Díez (GARCIA 10, la giralda y NO8DO) a finales de la centuria. La pieza mide 25 cms. de altura y 13'5 cms. de diámetro de base. Este cáliz nos ofrece un modelo más avanzado que los anteriores, de formas más fluidas y menos rígidas. La base circular, con pestaña en talud, presenta el primer tramo convexo y centro elevado y troncocónico donde se asienta el astil. El nudo del vástago adquiere forma de tambor cónico entre cuerpos troncocónicos con molduras. La copa es acampanada. El cáliz es muy similar a uno conservado en la parroquial de Rota (Cádiz) pero con punzones gaditanos²⁰.

La pieza más destacable de esta segunda mitad de la centuria es la Cruz parroquial del templo (104 cms. de altura y 48 cms. el brazo menor, Fig. 3). La cruz, de tipo latina, posee brazos rectos, con extensiones en el centro y extremo, y perillas alcachofadas en todos los salientes. En el crucero presenta medalla clasicista de borde sogueado, y en los ángulos rayos biselados. Recoge en el anverso un esquemático paisaje urbano de Jerusalén coronado por la paloma del Espíritu Santo, y en el reverso la imagen de medio relieve y aplicada de Ntra. Sra. de la Granada, titular del templo, de belleza formal y equilibrada postura, sobre luna con granadas en sus extremos. El crucificado expirante, de bulto y estilizada

19 Ortiz Juárez, D.: *Punzones de la platería cordobesa*. Córdoba, 1980, pág. 112.

20 Nieva Soto, P. *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*. Chiclana 1995, pág. 119.



FIGURA 4. *Portaviático. Principios del siglo XIX. Antonio Pineda.*

figura, sigue el modelo común del momento en este tipo de cruces dieciochescas. La superficie de las extensiones extremas presentan óvalos laureados con santos obispos en el eje horizontal, y en el vertical San Juan Bautista en el óvalo superior y en el inferior emblema santiaguista con una granada, alusivo a la Orden y a la advocación del templo, adornado con dos palmas entrecruzadas inferiores. En el centro de los brazos menores aparecen óvalos horizontales, de roleos y palmetas en composición derivada de la rocalla, recogiendo apliques de santos sobredorados, de difícil iconografía. En el reverso el programa iconográfico se repite: santos obispos en los extremos menores, frailes en las cartelas centrales de estos brazos, de similar factura, y en el del brazo vertical inferior el Agnus Dei.

El nudo adquiere forma de templete circular. Arranca de base bulbosa con dos tramos convexos, el inferior gallonado, y el segundo con cordón colgante y óvalos rodeados de roleos y palmetas en simétrica composición. El cuerpo arquitectónico superior presenta cuatro frentes separados por pares de columnas toscanas y exentas que soportan trozos de entablamento saliente. Las hornacinas centrales cobijan figuras sobredoradas de medio relieve de San Pedro, San Pablo, Santo Obispo y San Juan, que aparecen apoyadas en repisas salientes. Se cubre de casquete semiesférico salpicado de rocallas, con angelitos de bulto sobredorados sobre el entablamento. El enchufe es cilíndrico, con molduras extremas y decorado con colgaduras y lazos incisos.

Quizás lo más interesante de la misma, aunque de difícil interpretación, es el marcaje que se registra en el nudo y enchufe varias veces repetido. Presenta la marca ANVIOSIANI/1796, identificada con el platero de origen romano Ambrosio Ambrosiani, que también aparece estampada en una lámpara de la parroquial de San Juan Bautista de Marchena²¹, pero desconocemos la procedencia del punzón de la ciudad y de la tercera marca GONZA/LEZ. Sabemos, por la carta de ingreso de Ambrosio Ambrosiani en el gremio sevillano, el origen romano del mismo y su pertenencia anterior al gremio de plateros de Badajoz, donde posiblemente realizara sus primeras obras antes de trasladarse a Utrera donde establece su taller en 1802²². Parece lógico pensar que la marca que atribuimos a Ambrosio Ambrosiani aludiese al de contrastía por presentar junto a su apellido el punzón cronológico, como es habitual en casi todas las platerías peninsulares del momento, y la del autor la marca que recoge el apellido González. Pero lo cierto es, que el punzón de ciudad no corresponde al león y la columna propios de Badajoz, ni tampoco existe constancia de la actividad como contraste de Ambrosiani en esta ciudad, ni de ningún platero activo en estos momentos con el apellido González. Al analizar la marca de la ciudad, parece reproducir un canasto coronado o con elementos florales, de cierto parecido a la que hemos atribuido a la villa de Zafra en el

21 Cruz Valdovinos, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pág. 355.

22 Archivo Arzobispal de Sevilla. Sección III. Justicia. Hermandades. Leg. 2-B. Segundo libro de Exámenes de Plateros. Fol. 159 vto.- 160.

hostiario de la parroquia de Fuentes de León²³, y que reproduce un jarrón de azucenas como aparece recogidas en las potencias de la parroquia de Granja de Torrehermosa²⁴, aunque tampoco hay constancia de la relación de este platero romano con la villa segedana, ni de la existencia de un platero apellidado González a finales del siglo XVIII. Por lo tanto, lo complicado de la conjunción de estas tres marcas no nos permite conocer la procedencia de la pieza ni tampoco su autor, algo que sin el apoyo documental pertinente, habrá que esperar a la aparición de otras piezas que presenten similares punzones y sus estudios respectivos.

La pieza muestra un programa decorativo típico de transición entre la rocalla y lo neoclásico de las postrimerías del siglo XVIII. Pero se observa cierto arcaísmo, tanto en la estructura del árbol que recuerda modelos barrocos, así como en el nudo arquitectónico de herencia manierista. Si bien presenta un rico programa iconográfico, poco común en los modelos del Rococó y del Neoclasicismo, está bastante descuidado repitiendo muchas de las representaciones, además de la pobreza escultórica de las mismas.

Finalmente para cerrar la centuria, nos encontramos un bello ejemplo de bandeja cordobesa que mide 49 cms. de largo y 35'5 cms. de ancho. La bandeja es ovalada y de perfil ondulado, que se repite en la orilla interior de la misma, adornada por contario de perlas. En el centro aparece repujado un motivo de corte neoclásico compuesto de gran óvalo central bruñido enmarcado por roleos con guirnalda de hojas de laurel y flores de elegante composición. En el fondo aparecen impresos los punzones de contrastía de 1797 de Mateo Martínez Moreno (97/ MARTINEZ), el león rampante y, aunque algo frustra, el punzón posiblemente del platero Antonio Ruiz de León el Joven (A/—IZ). La forma de este tipo de bandeja es deudora del estilo Rococó, pero su ornamentación se adentra en el Neoclasicismo, algo común en estas piezas de transición entre ambos periodos artísticos.

Del primer cuarto del siglo XIX, ya dentro del Neoclasicismo, la parroquia de Fuente de Cantos conserva varias piezas de interés. La más destacable, por su excelente calidad, es el portaviático en forma de pelícano (24 cms. de altura y 18 cms. de diámetro de base, Fig. 4). El recipiente contenedor de las Sagradas Formas, adquiere forma de ave con cuerpo erguido, estático y alas desplegadas. Su cabeza se inclina hacia el pecho donde se picotea. Destaca la riqueza de detalles en el tratamiento del plumaje finamente repujado. El pelícano se yergue sobre plataforma o peana circular y plana con borde saliente acucharado. Su superficie se ornamenta con gran estrella de hojas lanceoladas que surgen de pequeña flor central de pétalos semicirculares. En ésta aparecen tres polluelos picoteando, algo no común

23 Pieza recogida en nuestra memoria de licenciatura que se acompaña con la del platero segedano Antonio Gómez, activo en el primer tercio del siglo XIX. Tejada Vizuete, F.: *Platería y plateros...* ob. cit., pág. 339.

24 Ibid., pág. 172.

en esta tipología ya que normalmente se presentan adheridos al buche del águila. De las alas cuelgan cadenas que son cogidas en un pasador con forma de cabeza de querubín alado y que se unen en un colgador final, en forma de perillón decorado con flores y hojas del que cuelgan cadenetas de perlas y cintas enlazadas, adquiriendo un aspecto bulboso y calado. El modelo de portaviático en forma de pelícano se hace muy común en la platería sevillana a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, siendo esta pieza buen ejemplo de ello. Presenta el punzón de PINEDA en el borde de la peana, marca de autoría utilizada por el platero sevillano Antonio Pineda, cuya actividad se documenta entre 1789 y 1816²⁵. Muestra gran similitud con otros pelícanos conservados en Fregenal de la Sierra, en la parroquia de San Andrés de Sevilla, y en la parroquia de la Magdalena de Arahál (Sevilla)²⁶. Con este último, que Cruz atribuye a Andrés Palomino²⁷, su parecido es abismal tanto en su concepción formal como en su ornato. La excepcionalidad de esta pieza marcada por Antonio Pineda, puede llevarnos a establecer tal atribución para este pelícano sevillano.

También de este periodo nos encontramos con una bella palmatoria, sin marcar, cuya decoración participa de la estética neoclasicista, pudiendo ser obra realizada en el primer tercio del siglo XIX. El plato es circular con orilla ligeramente convexa, decorada con hojas de acanto que surgen de un borde perlado. El interior rehundido recoge ramas de laurel con flores y lazos. En el centro elevado descansa el vástago bulboso con nudo ovoide y cuello troncocónico, del que surge plato saliente de perfil convexo decorado con hojas, donde se asienta el mechero cilíndrico.

Para finalizar nuestro estudio de la orfebrería de este templo pacense no podemos dejar de mencionar una jarra neoclásica cordobesa, cuyas medidas son 25 cms. de altura y 8'5 cms. de diámetro de base. La jarra muestra la marca del ya mencionado platero cordobés Antonio Ruiz el Joven (A/-UIZ), y fechada en 1824 (VEGA/24). La peana es circular y de perfil convexo, sobre la que se asienta un soporte troncocónico. El recipiente está formado por cuerpo ovoide y cuello troncocónico de perfil cóncavo. La boca presenta borde alabeado y tapa con charnela a la que se adhiere una figurilla en forma de pato. El asa adquiere forma de bastón de líneas rectas. Responde al modelo de jarra del estilo Adams, de creación inglesa en torno a 1775, e importado a la Corte durante el reinado de Fernando VII, de donde se extendió a otros centros plateros peninsulares²⁸.

25 Cruz Valdovinos, J.M.: *Cinco siglos...* ob. cit., pág. 379-380.

26 Sanz, M.J.: *Orfebrería Sevillana del Barroco*. Sevilla, 1978 tomo II, pág. 120; J. M. Cruz Valdovinos. *Cinco siglos...* ob. cit., pág. 183.

27 Cruz Valdovinos, J. M. Ibid.

28 Cruz Valdovinos, J.M.: *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de Platería*. Madrid, 1982, pág. 217-218.

La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico

MARÍA JESÚS SANZ
Universidad de Sevilla

La aparición del Manierismo, en el arte de la platería, durante las tres últimas décadas del siglo XVI, plantea a menudo el problema de su origen. Bien es verdad que en la mayoría de las piezas se observa un desarrollo evolutivo desde los motivos del primer renacimiento, compuestos por elementos vivos, tanto humanos como animales o vegetales, hacia los más severos, de tipo geométrico, vegetalizados o no, acompañados de figuras humanas de mayor relieve y prestancia. Paralela a esta corriente aparece otra que acaba suprimiendo la figura humana y aclarando las superficies de ornamentación, de tal manera que sólo interrumpirán los brillantes planos elementos geométricos, labrados en relieve o superpuestos. Entre ellos destacarán los óvalos, los rectángulos, los trapecios y las pirámides o puntas de diamante. Estos ornamentos geométricos a menudo se convierten en esmaltes, en los que predomina el azul traslúcido y el melado, aunque, en algunos casos, se usan el blanco opaco y los verdes y rojos traslúcidos. Rodeando estas ornamentaciones suele desplegarse el «picado de lustre», finos punteados que reproducen ces, rombos, y alguna que otra espiral.

A este segundo estilo, característico de la platería española, y por extensión de la hispanoamericana, se le ha denominado también manierista, dado que su época de máximo auge se da en el primer cuarto del siglo XVII, cuando el resto de las artes en España camina también por esta senda.

Otros varios nombres se han utilizado para este singular estilo de la platería española, tales como Felipe II, escurialense, y últimamente «cortesano», justificando su origen en la Corte¹. Realmente este último autor justifica el nacimiento del estilo en los últimos años del siglo XVI alrededor de la corte de Madrid, y en los primeros del XVII en Valladolid, época en que la Corte residió allí (1601-1606), basándose en que los más ilustres orfebres acudían a la Corte, para realizar mejores encargos que en sus respectivas ciudades de origen. Cita casos como el de Juan de Arfe en la última etapa de su vida.

Dejando aparte el caso Arfe, al que más adelante nos referiremos, habría que analizar si estos plateros «cortesianos» han producido obras de este estilo «cortesano» antes que otros plateros de otras importantes ciudades. En realidad los casos citados como cabeza de serie del estilo desarrollado alrededor de la Corte no se fechan antes de 1606, aunque haya plateros que usen algunos elementos ornamentales relacionados con este estilo antes de 1570². La única pieza temprana, marcada en Madrid, es la custodia existente en la catedral de Coimbra, que se fecha entre 1598 y 1602, dado que la marca de Luis de Melgar, que aparece junto a la de la ciudad, se sitúa en la mencionada fecha. Sin embargo, el escudo del obispo que la regaló, y que aparece en la pieza, desarrolló su gobierno entre 1625 y 1633³, por lo que quizá hay que situar la pieza en esta última fecha, o pensar en una reforma, e interpretar la marca personal de otra forma.

Por otra parte el núcleo formado por Madrid-Toledo-Alcalá produce plateros de alta calidad en el último tercio del siglo XVI, entre los que se cuentan Rodríguez de Babia, Marcos Hernández o Gaspar de Guzmán, por citar algunos de los más conocidos⁴, pero las obras que realizan se hallan dentro de ese manierismo figurativo, relacionado con la arquitectura y la escultura coetánea.

Para nosotros es evidente que la obra de Francisco Merino, nacido en Jaén y muerto en Toledo en 1611, es la clave de este estilo llamado «cortesano», al que nosotros preferimos denominar «manierismo geometrizable», por proponer algún nombre que no sea el primero, dado que no está comprobado su nacimiento en la Corte. Nos parece que manierismo es apropiado, porque en las fechas en que se desarrolla el estilo plenamente (1590-1625), el manierismo es un estilo generalizado para todas las artes, especialmente en España, y por eso no hay porqué darle otro nombre distinto a la plata labrada contemporánea, del de esas arquitecturas, que ciertamente se hallan claramente relacionadas con ella, aunque éstas se adelanten algo en el tiempo.

1 Cruz, J.M.: «De las platerías castellanas a la platería cortesana», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n^{os} XI-XII, Zaragoza, 1983, págs. 5-20.

2 Cruz, J.M.: *Ob.cit.*, págs. 12-13.

3 *Inventário da Coleção Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, Ourivesaria sécs. XVI e XVII*, Lisboa-Coimbra, 1992, págs. 82-83.

4 Cruz, J.M.: Platería Madrileña del siglo XVI», *Madrid en el Renacimiento*, Madrid, 1986, págs. 245 y 257, Heredia, M.C. y López-Yarto, A.: *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*, Madrid, 2001, págs. 133-142.

Aunque la obra de Merino es aceptada como clave en el origen de este estilo, hay que apuntar dos circunstancias básicas, una que Merino nunca estuvo en la Corte, que se sepa, y por lo tanto los llamados plateros «cortesianos» y supuestamente promotores del estilo, debieron inspirarse en él, quizá a través de los orfebres toledanos emigrados a la Corte. Otra circunstancia bastante ignorada es la importancia de su relación con Francisco de Alfaro, nacido y formado en Córdoba, y muerto en 1601 en Toledo pero cuya tarea se desarrolla básicamente entre Córdoba, Sevilla y Toledo. Es evidente que Merino durante sus estancias en Sevilla, entre 1580 y 1587, influyó definitivamente en Alfaro, de tal manera que la cruz realizada por el primero, para la catedral de Sevilla, fue el modelo de la que hizo el segundo para la parroquia de San Juan de Marchena, en 1596, caso éste que nos va ocupar en este trabajo.

Esta relación entre ambos plateros si podría considerarse clave en el nacimiento de este estilo. Hay que tener en cuenta que hay una gran diferencia entre las dos grandes urnas que realizó Merino para la catedral de Toledo, la de San Eugenio, entre 1565 y 1569, y la de Santa Leocadia, entre 1596 y 1601. Precisamente entre esas dos fechas (1580-1587), Merino estuvo en Sevilla y realizó la cruz patriarcal de la catedral de Sevilla, que supone el modelo de las cruces manieristas. Francisco de Alfaro la restaura en 1595, debiendo quedar tan impresionado por ella que un año después siguió su modelo en Marchena. A partir de este momento las cruces andaluzas siguen este modelo de Merino-Alfaro, y poco después se extienden por toda la Península.

No hemos encontrado cruces semejantes en el resto de España antes de 1587. Las piezas conocidas de Marcos Hernández, platero toledano contemporáneo de Francisco Merino, como las cruces procesionales de Valdeavero, de la catedral de Jaén y de Orgaz, realizadas, entre 1566 y 1575⁵, nada tienen que ver con la obra Merino, ni tampoco algunos modelos posteriores que difieren de las de Hernández⁶, lo que indica que la originalidad absoluta del modelo merinense en las grandes cruces procesionales, así como su prolongación y difusión por parte de Francisco de Alfaro, que no se limita a copiar fielmente a Merino, sino que introduce variantes de posterior trascendencia.

Se ha defendido que en la obra tardía de Juan de Arfe podría estar también el origen de este «manierismo geometrizable», pero hay que tener en cuenta que las obras de este estilo que se conservan de Arfe son posteriores a las de Alfaro y Merino. La custodia del Museo de Santa Cruz de Toledo, procedente del Carmen de Valladolid, se proyecta en 1592; el jarro de la catedral de Burgos, que se le atribuye, debió realizarse en los años de su estancia en esta ciudad entre 1593 y 1595⁷, y el viril para la destruida custodia de la catedral de Burgos, que se le

5 Heredia, M.C. y López-Yarto, A.: *ob.cit.*, págs. 246-252.

6 *Ibidem*, págs. 135-142.

7 Barrón, A.: «Juan de Arfe en Burgos», *Burguense*, 35/1, Burgos, 1994, págs. 249-278.

atribuye, se fecha entre 1591 y 1592⁸. Así pues no hallamos ninguna obra de Juan de Arfe claramente manierista antes de la década de los noventa. Un hecho muy significativo es que la custodia de la catedral de Sevilla —1580-1587—, no es una obra manierista, y sin embargo, en esas mismas Alfaro realizaba las custodias de Carmona, Écija y Marchena que son plenamente manieristas. A pesar de que en estas obras de gran envergadura la existencia de la escultura hace palidecer a los temas puramente ornamentales, que son los que definen el manierismo geométrico de las pequeñas piezas, en las custodias de Alfaro estos elementos decorativos están totalmente presentes.

Con respecto a los posibles diseños inspiradores de estas piezas, hay que decir que de las colecciones de dibujos para maestros plateros que se conservan, sólo las de Barcelona contienen piezas de este «manierismo geométrico», pero ninguna de ellas esta fechada antes de 1610⁹. No obstante, habría que tener en cuenta que en unas piezas tan geométricas y tan directamente relacionadas con la arquitectura, los dibujos arquitectónicos debieron estar presentes en la ejecución de las piezas de platería. Así, el *Libro de arquitectura*, de Hernán Ruíz II, entre los dibujos arquitectónicos, aparecen dos dibujos de platería, que coinciden con el estilo del que tratamos¹⁰. No obstante, no podemos asegurar que estos dos dibujos correspondan a la fecha que se da para todo el manuscrito, que no sobrepasa al año 1562, por lo que debieron ser añadidos años más tarde. Hay que pensar, sin embargo, que Hernán Ruíz escribió su tratado en Sevilla y que de alguna manera sus diseños debieron influir en los plateros, o al menos estar relacionados con ellos, lo que justificaría la existencia de estos dos dibujos, que de momento son los más antiguos del «manierismo geométrico» que conocemos, aunque haya que retrasarlos quince o veinte años con respecto a la fecha del manuscrito arquitectónico.

En lo que se refiere a las obras realizadas en este estilo antes de 1600, no hallamos ninguna referencia, excepto las mencionadas de Merino y Alfaro. Este último lleva a cabo una serie de obras en la catedral de Sevilla en la década de los noventa, pero ya había tenido relación con la ciudad y con la provincia desde los años setenta, donde practica claramente este «manierismo geometrizable». Entre sus primeras obras destacan un cáliz fechado en 1587, un ostensorio (fig. 1) y unas crismas, fechadas en 1592, que suponen los primeros modelos tanto decorativos como estructurales del estilo¹¹, obras todas para la parroquia de San Juan de

8 La época dorada de la platería burgalesa 1400-1600, Burgos, 1998, T.I, págs. 321-322, *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, «Catálogo», págs. 352-355.

9 *Llívres de Passanties*, Dibujo n.ºs 318 y 390, Instituto Municipal de Historia de la Ciudad, Barcelona.

10 Sanz, M.J.: «Dibujos de Platería», *Libro de Arquitectura de Hernán Ruíz*, Estudios, tomo II, págs. 257-273, *Facsimil*, tomo I, fols. 114 y 116.

11 Ravé Prieto, J.L.: *Arte religioso en Marchena, siglos XV al XIX*, Marchena, 1986, págs. 40 y 41.



FIGURA 1. Ostensorio, Francisco de Alfaro, Parroquia de San Juan, Marchena.

Marchena. Así pues, la obra de Alfaro es de un estilo completamente uniforme, tanto en las piezas pequeñas que hemos mencionado, como en las de gran envergadura como las custodias, pero éstas requieren un estudio aparte, que en algún momento abordaremos.

Examinados otros centros de la geografía española no hallamos piezas del «manierismo geometrizable» antes de 1600. Lugares como Burgos, Valladolid, León, o bien otros de Castilla y León, así como Vitoria, Pamplona, Cuenca, Córdoba o Málaga, por citar algunos de los principales centros de la Península, no muestran obras antes de la mencionada fecha. En lo que se refiere a las cruces con la tipología merinense no se encuentran hasta las primeras décadas del siglo XVII¹², y en algunos lugares incluso hasta bien avanzado el primer cuarto del siglo. Solamente en Alcalá de Henares hallamos obras relacionadas con las de Merino y Alfaro, como las cruces de Meco, Torrejón del Rey o Copernal, aunque todas ellas se sitúan en los primeros años del siglo XVII¹³. No obstante, las autoras reseñan también la influencia del dibujo de Juan de Arfe de la *Varia Comnesuración*.

Otro caso de interés, en lo que se refiere a los orígenes del estilo, es el del alcalareño Antonio Faraz al que se le atribuye la utilización de los espejos u óvalos por vez primera, que podemos ver más claramente en cruces procesionales, como las de Caspueña, o Pioz, ambas en la provincia de Guadalajara¹⁴. Estas piezas datables entre 1560 y 1565 no constituyen mas que un pequeño atisbo de lo que luego será el manierismo geométrico.

El problema está en averiguar donde está el origen del nuevo estilo. Esta idea no se sustenta en una base documental clara, pues no se hallan piezas fechadas, ni documentadas en la Corte antes que en otros centros nacionales. El fenómeno estilístico puede partir de varios puntos, de varios centros donde los artistas se hallen relacionados con diseñadores de arquitecturas, ya sean estables o efímeras, que les induzcan a cambiar el estilo.

Hasta el momento las piezas más antiguas fechadas o documentadas proceden de Toledo y Sevilla, aunque alguna figura básica de la platería española como Juan de Arfe realice piezas manieristas en la última década del siglo XVI e influya en

12 Barrón, A.: *La época dorada ...*, págs. 322-323, Brasas, J.C.: *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, págs. 218 y ss., Herráez, M.V.: *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997, págs. 211 y ss., «Mirad el árbol de la cruz», *La platería en la época de los Austrias...*, págs.404-413, Martín Vaquero, R.: *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Álava, 1997, págs. 553-577, 965 y ss., Orbe y Sivata, A. de: *Platería en el Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, 2000, págs. 333-343, López-Yarto, A.: *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*, Cuenca, 1998, págs. 386 y ss., Nieto Cumplido, M. y Moreno Cuadro, F.: *Eucharística Cordubensis*, Córdoba, 1993, págs. 18 y 19, Sánchez-Lafuente, R.: *El arte de la platería en Málaga 1550-1800*, Málaga, 1997, págs. 277-281.

13 Heredia, M.C. y López-Yarto, A.: *Ob.cit.*, págs. 180-183.

14 Cruz, J.M.: *Los Faraces plateros complutenses del siglo XVI*, Alcalá de Henares, Madrid, 1988, págs. 185 y ss.



FIGURA 2. *Cruz patriarcal, Francisco Merino, Catedral de Sevilla.*

plateros como el burgalés Lucas de Zaldivia, uno de los más adelantados en el estilo¹⁵, y otros, tanto se halle en Burgos, Valladolid o Madrid.

Francisco Merino aparece en Sevilla en 1579, proveniente de Toledo, con la intención de realizar la custodia de la catedral, y aunque no consigue el encargo, el cabildo debió quedar muy satisfecho con su proyecto ya que le pagó mil reales por su trabajo. Al no conseguir este gran encargo marcha a Córdoba donde realiza dos cruces una para la parroquia de Montoro y otra para el convento de San Jerónimo de Valdeparaíso, pasando después a Jaén¹⁶. En 1587 lo encontramos de nuevo en Sevilla tasando la custodia de Juan de Arfe, para la que además realiza un viril, y es precisamente en esta ocasión cuando muestra al Cabildo catedralicio la cruz patriarcal (fig. 2), que no duda en comprársela. Esta pieza es bien conocida a través de la bibliografía nacional e internacional, pues siempre ha llamado la atención la originalidad de su estructura y la calidad de sus relieves¹⁷. Aunque tradicionalmente se pensaba que la cruz había sido encargada a Merino para compensarle de no haber ganado el concurso de la custodia, en 1580, recientes investigaciones han demostrado que el artista pasó unos años fuera de Sevilla y volvió en 1587, fecha en la que ofreció su cruz al cabildo catedralicio, y que probablemente ya tenía acabada antes de su vuelta a Sevilla¹⁸. La pieza tiene 112 cms de altura, el brazo mayor 55 cms. y el menor 32 cms, su material es plata dorada, y se adorna con esmaltes, camafeos, vidrio y granates. Su estructura es absolutamente original pues muestra unos brazos lisos con ensanchamientos elípticos en sus extremos y en la parte superior, asimismo alrededor de cuadrón, formando una pequeña cruz griega, muestra otros ensanchamientos compuestos por distintas formas geométricas. Éstas constan de dos óvalos que ensanchan el brazo de la cruz, y que se rematan en una especie de pinza, uniéndose ambos por un rectángulo superpuesto, que contiene en su centro un óvalo de granate. Los ensanchamientos de los extremos varían y se forman por unas elipses, en cuyo centro se coloca un óvalo prominente enmarcado por un rectángulo. En los medios puntos de los extremos del brazo mayor y del remate del brazo vertical se colocan relieves humanos, en forzadas posturas, ocupando la mitad del espacio. Los remates de estos ensanchamientos terminales son, jarras en el eje mayor de la elipse, y esferas con pirámides en el eje menor (fig. 3). Éstos junto con la figura del Crucificado y el relieve del cuadrón, en

15 Barrón, A.: *la época dorada...*, págs. 319 y ss.

16 Ramírez de Arellano, R.: *Estudio sobre la Orfebrería Toledana*, Toledo, 1915, págs. 311-312, Palomero, J.: «La platería en la catedral de Sevilla», *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, págs. 630-631.

17 Sánchez y Pineda, C.: *Exposición de Valdés Leal y de Arte Retrospectivo*, Catálogo, Sevilla, 1923, pág. 69, Oman, Ch.: *The Golden Age of Hispanic Silver*, pág. XXVIII, fig. 229, Sanz, M.J.: *La Orfebrería Sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976 t. I, págs. 142-143, fig. 10, t. II, pág. 162, Palomero, J.M.: «La platería», *La catedral...*, págs. 630-631, fig. 603, Cruz, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, págs. 74-76.

18 Palomero, J.M.: *Ob.cit.*, págs. cit.

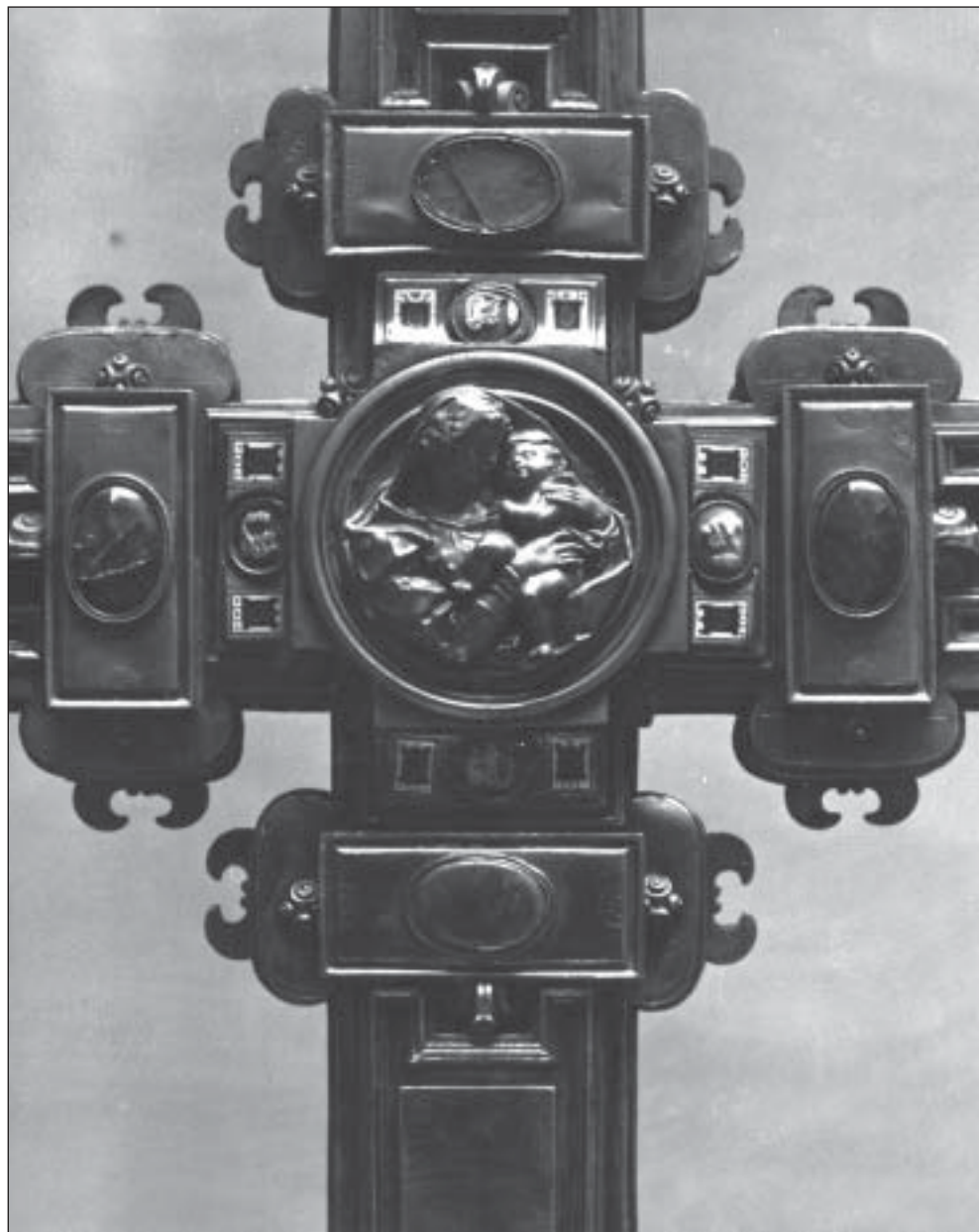


FIGURA 3. *Detalle de la figura anterior.*

el se representa el Espíritu Santo y dos ángeles, son las únicas alusiones a la naturaleza viva que se muestran en el anverso.

El reverso se halla mejor conservado, presentando su estado inicial, o al menos el de la restauración de Alfaro. En el cuadrón un magnífico relieve de la Virgen con el Niño dentro de la más pura tradición miguelangelesca, y a su alrededor cuatro pequeños espacios compuestos por dos esmaltes cuadrados enmarcando un camafeo oval de tema clásico. Los esmaltes, rojos, verdes y blancos, repiten los diseños geométricos de los ensanchamientos más próximos. Muy probablemente estos ensanchamientos que rodean el centro de la cruz debieron llevar esmaltes en el óvalo central, que se perdieron y se substituyeron por granates. Del mismo modo, en los ensanchamientos de los extremos pudo haber también esmaltes que se substituyeron por abultados óvalos de plata sin dorar. De hecho en una fotografía de 1968 se aprecian todavía los huecos que había dejado el esmalte, y luego en otra de 1984 se ven esos huecos cubiertos por los dichos óvalos de plata blanca. Así pues, la última restauración debió producirse entre estas dos fechas.

En cuanto a la restauración de Alfaro no creemos que alterara demasiado la obra pues los esmaltes conservados son bastante diferentes de los que emplea Alfaro en Marchena, por lo tanto los de la cruz catedralicia deben ser los originales.

El nudo es quizá la innovación más importante porque representa un edificio con dos cuerpos, el inferior de planta octogonal y el superior circular, cubierto este último por cúpula semiesférica, sobre la que asienta una amplia jarra con cuatro asas. Cada cuerpo presenta ocho caras delimitadas por una columna en el primero, y columnas pareadas en el segundo. En cada uno de los edículos se aloja un relieve, encuadrados los del primer cuerpo por medio punto y friso esmaltado. En el segundo cuerpo se rematan por frontones triangulares y curvos alternados. La cúpula está dividida en gajos, y en cada uno de los espacios van puntas de diamante alternando con óvalos de plata blanca, que pueden haber substituído a los esmaltes primitivos. Éstos se conservan, sin embargo en los frontones del segundo cuerpo y en la mayor parte del friso del primero.

Los relieves del primer cuerpo representan a los Padres de la Iglesia Latina, y a San Jerónimo, San Francisco, San Juan Bautista y la Magdalena. En el segundo cuerpo se han perdido los esmaltes que iban en los edículos de remate curvo, substituyéndolos por los consabidos óvalos, mientras que el los de remate triangular se representan San Pedro, San Pablo, San Juan y San Andrés. No sabemos si los edículos de remate curvo tuvieron inicialmente óvalo de esmalte como aparecen en la foto de 1968, o bien, y más probablemente, estos esmaltes vinieron a ocupar el lugar de unos perdidos anteriores.

Tanto la esbelta figura del Crucificado como los relieves, especialmente el de la Virgen con el Niño, son de clara influencia Miguelangelesca. Así mismo la arquitectura del templete se halla inspirada, tanto en obras, como en proyectos romanos de la primera mitad del siglo XVI.



FIGURA 4. *Cruz procesional, Francisco de Alfaro, Parroquia de San Juan, Marchena.*

Esta cruz debió impactar en el ya nombrado platero de la catedral Francisco de Alfaro que la restauró en 1595, de tal manera que determinó la creación de todas sus cruces posteriores. Francisco de Alfaro, platero cordobés, hijo de Diego de Alfaro, había tenido ya relaciones con Sevilla antes de esta fecha, pues en 1574 había hecho una custodia de plata y dos ciriales para la parroquia de San Ana de Triana, que no se conservan. En 1580 lo hallamos concursando para la custodia de la catedral, y al no conseguir el encargo trabaja activamente en las poblaciones de Écija, Carmona y Marchena, así como para la ciudad de Sevilla en las dos últimas décadas del siglo, e incluso a comienzos del siglo siguiente. En 1593 fue nombrado platero de la catedral y precisamente por ello se encargó dos años más tarde la restauración de la cruz de Merino, además de otras piezas. No vamos a tratar aquí de las numerosas obras de este platero, sino simplemente de las cruces que realizó para distintos lugares del entorno sevillano, y especialmente la de la parroquia de San Juan de Marchena como continuación del modelo de Merino.

La cruz de Marchena (fig. 4) es de plata dorada y esmaltes, mide 99 cms. de alto y 49 cms. de ancho, y también ha sido tratada repetidas veces¹⁹. Se labró entre 1593 y 1597, aunque no la terminó de cobrar hasta 1603²⁰. Es de un sólo brazo y esa es la única diferencia estructural que tiene con la de la catedral de Sevilla. El repertorio iconográfico y su distribución espacial es también el mismo, aunque en el segundo cuerpo del templete se alternan los edículos con relieves con los de esmalte. En la cruz de Merino los esmaltes se han perdido, substituyéndolos por óvalos de plata blanca. El Crucificado resulta algo más esbelto, pero la imagen de la Virgen con el Niño es la misma, así como las de los demás santos. En el repertorio decorativo hay diferencias, especialmente en los esmaltes que tienen un diseño diferente, tanto en los de perfil cuadrado como en los ovales, en estos se aprecian finos temas florales y geométricos propios del posterior manierismo del siglo XVII, y especialmente del andaluz. Faltan todos los botones ovales de plata blanca que hay en la cruz de Merino, lo que confirma que en ésta última substituyeron a los primitivos esmaltes.

Después de la realización de esta cruz Alfaro recibió otros encargos, entre los que figuran, la cruz de Monesterio, en la provincia de Badajoz. Esta pieza contratada y entregada en 1597²¹, se ajusta al modelo de Marchena salvo en el templete. Éste tiene planta cuadrada, un solo cuerpo y remate compuesto por una pieza octogonal sobre la que se asienta la cúpula semiesférica. En los cuatro lados del nudo se colocan relieves de San Francisco, San Jerónimo, San Juan Bautista y la Magdalena, al igual que las anteriores cruces descritas de Sevilla y Marchena. El

19 Sancho Corbacho, A.: *Orfebrería Sevillana (siglos XIV-XVII)*, Sevilla, 1970, n° 62, E.: Ravé Prieto, J.L.: *Arte religioso en Marchena...*, pág. 42, fig. 26, Cruz, J.M.: *Cinco siglos...*, pág. 353.

20 Ravé Prieto, J.L.: *Ob.cit.*, pág. cit.

21 Palomero, J.M.: «El platero Francisco de Alfaro y la cruz procesional de Monesterio», *Monesterio 1995*.

resto de la iconografía —Cristo, la Virgen y las figuras acurrucadas de los extremos—, son también las mismas de las otras cruces. Los esmaltes se utilizan igualmente pero en este caso están muy perdidos. En lo que se refiere al nudo en forma de templete cuadrado, éste no resulta una novedad en Alfaro pues ya lo utilizó en un cáliz y un ostensorio de San Juan de Marchena (fig. 1), datados en 1587 y 1592 respectivamente. También Alfaro va a seguir utilizando estos nudos de menor tamaño y mayor sencillez arquitectónica en los relicarios que hizo para la catedral de Sevilla entre 1596 y 1600.

Otra cruz más se ha documentado en la parroquia de Santa Cruz de Sevilla, encargada por el cabildo catedral para esta iglesia en 1602 y terminada en el mismo mes²². La obra debió desaparecer, o trasladarse a otro lugar, con motivo de la destrucción de la citada parroquia. Una pieza bastante restaurada, que se conserva en la parroquia del Sagrario de Sevilla, y que en su día atribuimos a Alfaro²³, podría quizá relacionarse con la desaparecida cruz de Santa Cruz, como muy bien ha apuntado el profesor Cruz Isidoro.

No queremos terminar sin insistir de nuevo en la repercusión nacional de esta tipología en las cruces procesionales y de altar, ya que toda la geografía española está llena de ellas a partir de 1600, y sería inacabable hacer una reseña de todas ellas, aunque no por ello careciera de interés.

22 Cruz Isidoro, F.: «Una nueva obra para el catálogo del platero Francisco de Alfaro», *Atrio*, nº 7, Sevilla, 1995, págs. 130-135.

23 Sanz, M.J.: *La orfebrería sevillana...*, T.I, pág. 143, T.II, págs. 298-299.

El fiel contraste y marcador de oro y plata en Murcia durante el siglo XVIII

CRISTINA TORRES-FONTES SUÁREZ
Universidad de Murcia

El profundo cambio que se produce en España con la instauración de los Borbones, obra del tiempo en su gradual desarrollo y evolución, si se manifiesta de inmediato en el orden político y afecta en principio a las clases sociales más altas, no ocurre igual con los estratos sociales inferiores, donde por el contrario la renovación sería mucho mas lenta. Pero si prestamos atención al gremio de plateros se puede apreciar como muy pronto se adaptan al nuevo orden político, si bien manteniendo su cohesión interna, sus estructuras, sus asociaciones cerradas a intromisiones, su difícil ascenso interno a poder realizar la obra maestra, sus exigencias de admisión..etc. tal y como se habian mantenido a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Es en el nuevo siglo, cuando las corrientes francesas van penetrando en España y van generalizándose las ideas de igualdad, de crítica de los privilegios nobiliarios, de revalorización del honor social de los oficios en otras épocas deshonrosos, cuando los plateros se consideran y luchan por conseguir un status social privilegiado, encabezar una categoría artesanal superior basada en la naturaleza intelectual de las artes, porque su trabajo, que en el pasado les había relegado a los escalones más bajos por tratarse de un oficio vil y manual, no es simplemente manual, sino en el orden artístico, defendiendo la nobleza de las

artes,¹ lo que les permitiría su ascenso a equipararse a las clases sociales medias, procurando en su relación con la aristocracia y clases superiores el reconocimiento de la calidad de su profesión, el alcanzar una consideración social en *el noble Arte de la platería*.

Según Belda Navarro, los plateros fueron distinguidos con determinados favores decretados por la corona, permitiéndoles la utilización de ciertas formas ricas de vestido que marcarán ante sus contemporáneos la distinción social de que eran objeto. Los plateros acusaron tradicionalmente un ánimo beligerante en lo que se refiere a sus pretensiones sociales, ganando diversas ejecutorias en las que proclamaban la liberalidad de su arte. En efecto la nobleza del material con el que trabajaban no sólo obligaba a establecer ciertas cautelas para rehuir falsificaciones y engaños, sino que al mismo tiempo les hacía acreedores de una dignidad personal de la que carecieron otros artistas. Así las Ordenanzas dieciochescas mantienen las tradicionales proclamaciones del honor de los oficios corporados, tal es el caso de la aparición en 1700 de una *Apología histórico-política de la antigüedad y nobleza del arte insigne y liberal de los plateros*.²

Medio y modo sería mantener el espíritu corporativo, mejorar sus Ordenanzas adaptándolas a nuevos tiempos, buscando mejoras contributivas y mayor calidad de obra y de reconocimiento de su labor. Medio: acomodación de sus Ordenanzas en aspectos que mejoraran su posición y reconocimiento de unos derechos que los singularizara. Las Ordenanzas que nacieron con el propósito de reglamentar el ejercicio profesional de los plateros, establecían ya las medidas necesarias conducentes a prevenir y controlar los fraudes y a evitar la competencia ilegal en el ejercicio de la profesión, y en una Murcia, que al comenzar el XVIII ya había asumido personalidad propia, la impronta menestral configura la vida cotidiana de la ciudad dieciochesca cuyos obradores invaden calles y plazas. Bien por iniciativa propia o por conocimiento de mejores situaciones en otros reinos castellanos, se advierten en Murcia estos intentos de mejora, los motivos esgrimidos no diferían de los consabidos fraudes y abusos y el deseo de todos de disponer de nuevas Ordenanzas que clarificaran la situación.

Tenemos noticia de la constitución de inéditas Ordenanzas por los plateros murcianos, que hacia 1715-1716 fueron elevadas para su aprobación al Consejo Real de Castilla y tendrían vigencia hasta 1738 en que la Real Junta de Comercio, la instancia superior competente, sanciona otras posteriores³.

Recogemos el acuerdo municipal en 6 de Febrero de 1717, a la recepción de la Disposición del Consejo Real de Castilla de 21 de Enero de ese mismo año: *Hizose*

1 BELDA NAVARRO, C. *La ingenuidad de las Artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, 1992, pág. 45; y *Las Ordenanzas de plateros del Reino de Murcia. Una reflexión sobre el ordenamiento gremial español*. Málaga, 1995, pág. 9.

2 DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. *La Sociedad española en el siglo XVIII*, Madrid, 1955, pág. 204.

3 Ordenanzas de 1738 publicadas por JUAN GARCÍA ABELLÁN, en *Organización de los gremios en la Murcia del siglo XVIII*. Murcia, 1976, pág. 203.



Edificio del Contraste. Fachada principal. Plaza de Santa Catalina. Murcia

*relación de la Real Prouision de Su Majestad y señores de su Real y supremo Consejo de Castilla, su fecha en Madrid a veinteyuno de henero pasado deste año (—1717—). Arouando las ordenanzas establecidas por el arte de plateros desta Ziudad, con las limitaciones que expresa dicho Real despacho. Y haviendolas oido, en su obedezimiento, acordó que para su observancia se publiquen en los sitios acostumbrados, dándose a los maestros de dicho Arte los traslados autorizados que pidieren para su buen gouierno.*⁴

Fue el siglo XVIII un año pródigo en la promulgación de ordenanzas de plateros, reformadas o redactadas de nuevo para adecuar su contenido al rígido control de las leyes de oro y plata y a la nueva estructura del Estado, de la misma manera la atención prioritaria de las autoridades se centró en fijar la ley exacta con la que los plateros debían trabajar obligatoriamente el oro y la plata y en exigir, una vez concluida la pieza y antes de su comercialización, la comprobación de su calidad por parte de un funcionario público —fiel o marcador— nombrado por los ayuntamientos, generalmente entre el colectivo general de plateros, que la distinguía, si cumplía la ley establecida, con la marca identificativa de la ciudad, y generalmente con la suya personal. Estas marcas impresas en las piezas constituían, por tanto, el garante oficial de calidad y la prueba evidente de su condición

4 A.M.M. Acta Capitular, 1717-II-6.

de obra no fraudulenta. Además desde época de Juan II, se obligó al platero autor de la pieza, a marcar la obra que hubiere labrado mediante otra señal con su nombre, que le identificaba como responsable ante las autoridades ciudadanas y gremiales. La aparición de ésta tercera marca vino a completar el sistema de marcaje: artífice, ciudad y fiel marcador.

Estas disposiciones se incorporaron a la normativa profesional del gremio de plateros, a partir de su generalización práctica y obligado cumplimiento ordenado por los Reyes Católicos. Son éstos quienes crearon la figura del fiel contraste para todas las villas y ciudades: *y que se depute una buena persona la cual haya de tener cargo de Contraste y Fiel*, y cuyas competencias quedarían fijadas en su Pragmática. Los Reyes Católicos trataron de regular todos los aspectos de la vida de sus reinos, de tal manera que fueran controlables para su mejor gobierno, y por ello procuraron dar toda clase de reglamentaciones a las diferentes corporaciones de la principales ciudades. Murcia fue una de ellas y recibió unas ordenanzas generales en las que se atendía a los distintos gremios y organizaciones, y naturalmente los plateros no fueron olvidados.

El primer nombramiento real como Fiel Contraste de pesos y medidas por los Reyes Católicos, —en una serie de designaciones reales, cuyo estudio tenemos iniciado— data de 1488 (30-3-1488), año en que se nomina como Marcador mayor del Reino a Pedro de Vegil, *Platero del Rey e de la Reyna Nuestros Señores y Marcador Mayor de las pesas y marcos destos Reynos de Castilla y Leon*, quien delega dicho cargo para el Reino de Murcia en su hermano Suero adelantándose a otras de larga tradición como Córdoba (1495)⁵, Málaga (1490)⁶ o Santo Domingo de la Calzada (1541)⁷, hasta que la Pragmática de los Reyes Católicos de 10 de Agosto de 1499, haga obligatoria la creación del oficio de fiel contraste en todas aquellas ciudades y villas, que debido a su tráfico comercial, necesitaran de su intervención.

El concejo no puso ninguna objeción a la designación de Suero Vegil y procedió a hacer efectivo su nombramiento.⁸ Además debería custodiar el marco de pesas oficial del oro y la plata que había recibido del marcador mayor del reino, su hermano Pedro, ajustado al patrón original que éste guardaba. Su responsabilidad sería verificar la ley de los nobles metales de las piezas ejecutadas por los artífices plateros y marcarlas con la marca de la ciudad donde desempeñaba su oficio, autorizando de éste modo que fueran objetos de comercio. Era en definitiva, hasta que aparezca la figura del Comisario de visitas, quien vigilaba y garantizaba el trabajo de plata en la ciudad.

5 ORTIZ JUÁREZ, D: *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980. pág. 21.

6 SÁNCHEZ LAFUENTE GÉMAR, R: *El Arte de la platería en Málaga. 1550-1800*. Málaga, 1997, pág. 130.

7 ARRUE UGARTE, B: *El fiel contraste de la platería de Santo Domingo de la Calzada*. Zaragoza, 1984, pág. 28.

8 A.M.M. Cartulario Real 1484-85, fol. 10.



Edificio del Contraste. Fachada lateral. Plaza de las Flores. Murcia.

La lectura de las Actas Capitulares del siglo XVIII conservadas en el Archivo Municipal de Murcia, recoge los nombramientos y acuerdos, que nos permiten acercarnos de algún modo a la figura del fiel contraste y marcador, y conocer las particularidades de este cargo en la ciudad de Murcia en la decimoctava centuria.

Todos los años invariablemente, vísperas de Nochebuena se nombraban los cargo de fiel contraste y marcador para el año siguiente. El sistema era el usual, la elección del fiel contraste del oro y fiel marcador de plata recaía en dos plateros reconocidos de la ciudad, —se le denomina *maestro de platero*— y se realizaba junto a veedores y fieles de distintos oficios públicos, como el fiel de pesos y pesas que recaía en un maestro cerrajero, así como otros cargos municipales.⁹ Ambos tuvieron sus precedentes en las competencias señaladas al fiel almotacén, pero principalmente en las confiadas a los funcionarios del concejo denominados fiel de los pesos y medidas y marcador de los pesos y pesas de plata.

Además en dichas actas del concejo murciano queda especificada la distribución de competencias a lo largo de todo el siglo XVIII, la elección de marcador se efectuaba separadamente de la del contraste, diferenciándose de forma muy clara sus atribuciones: un fiel contraste para el oro y un marcador para la plata, así como el nombramiento de un tercer cargo que sería un Comisario visitador de platerías. Resulta curioso que esta designación que comienza a reflejarse en las actas capitulares de la ciudad de Murcia a partir del año 1730 y de forma ininterrumpida hasta finalizar la centuria, el 24 de Diciembre de 1699, se nombre para el siglo entrante, junto al fiel del contraste de oro y el marcador de plata, un procurador general, don Luis Salat y Sandoval con el cargo de «Comisario visitador de la plata con liga de otros metales», pues se notifica al cabildo que *los plateros en la plata que fabrican hechan gran parte de liga de otros metales*, dando poderes a éste procurador, para que *si no se pasa a su remedio, se instruyan todas las dilixencias judiciales y extrajudiciales que convengan*.¹⁰

El fiel contraste de oro, se encargaba de la vigilancia de la ley del oro, con la obligación de pesar las monedas de dicho metal, además de la comprobación de los pesos de éstos materiales por quienes tenían la obligación de servirse de ellos, y el ensayo de las piezas; por último debería marcar con el sello de la ciudad las pesas nuevas exigidas para el oro, ciertamente las más delicadas, antes de que se pusieran en uso, como años atrás hacía el fiel de pesos y medidas. Respecto a ello existe una queja del platero murciano Dionisio Gómez, elegido fiel contraste del oro en

9 Tal y como los fieles de carnicerías; de lanas; juez de Mesta; comisario de cárcel; comisario del Hospital de San Juan de Dios; Patrón y Rector de los niños de la doctrina, etc. que continuarían siendo elegidos anualmente y en la misma fecha, vísperas de Navidad.

10 A.M.M: Acta Capitular 1699-XII-24, fol 139 v-140 r.

Diciembre de 1700,¹¹ acerca de los inconvenientes creados por la gran variedad de pesos y pesas existentes, así como de monedas de oro y otros metales, por lo que se designa a un regidor para supervisar.

Es al fiel contraste, por tanto, a quien correspondía certificar que las monedas o metales preciosos tenían el peso y el valor estipulado, tal y como manda la Ordenanza 4ª de 1738: *...para que las operaciones y lauores asi de plata como de oro, que executaren sus individuos tengan la ley y quilates correspondientes.....respective al Contraste a de conocer tasar y marcar toda clase de alajas de plata y de oro los rieles y pastas de estas especies y reduziones ajustadas a las leies de once dineros de plata y dos quilates el oro.* Además debía controlar la venta de alhajas bajas de ley, —el oro debía de tener 22 kilates—, aquellas otras procedentes de hurto o pérdida, el engarce de piedras y la venta en ferias y mercados...*y por lo respectivo a las joias de perlas y piedras preciosas, deuera asimismo tocar el oro y la plata; pesar aquel, reducirle a la ley y sacar la cuenta de su valor* (Ordenanza nº 25) y a continuación reflejar todo ello en un albarán o libro de cuentas. En razón de éste trabajo, el dinero a percibir por llevar a cabo sus comprobaciones, sería de sesenta reales de vellón por cada mil Ducados de plata, del valor de la alhaja que tasase. Pero el contraste también podía ser apercibido y multado con la multa de mil maravedís, si contraviniese u omitiese alguna de estas órdenes.

El fiel marcador, no sólo tenía la función de marcar las piezas realizadas en plata con la marca de la ciudad, sino que recogía igualmente la tarea de controlar las pesas y pesos exigidos para la plata, cotejar anualmente sus marcos con los originales en su poder y ensayar dicho metal, *...para que uea y reconozca conforme a ella las quiebras de sus obras, y siendo fabricadas según Ley las marque o selle, y allando no ser conforme a ella las quiebre y desaga.*¹² Los plateros requerían de su intervención cuando recibían piezas de plata vieja para hacer a cambio una obra nueva, o para dar fe del peso y valor de la plata, una vez finalizada la obra, y antes de entregar al cliente, por regla general a petición de éste último; de la misma manera que debían controlar la que llegaba a las platerías proveniente de fuera del Reino y certificando todo ello en el correspondiente albarán.

El acta capitular de 1702, junto al nombramiento del marcador de plata Antonio de Castro maestro de platero, recoge de forma inusual, puesto que las designaciones suelen ser muy escuetas en las Actas Capitulares murcianas, una orden expresa para que el fiel marcador, marque sin excepción todas aquellas piezas que

11 A.M.M: Acta Capitular 1700-XII-24, fol 170 r. *...»al mismo tiempo se bio un papel del susodicho Dionisio Gomez En que representa los inconuenientes que se fazen con la uariiedad de Pesos y pesas que ay en este Reyno así de moneda de oro como de todos generos y la forma para su remedio y el de la plata que se labra sea de ley. Con lo demas que contiene dicho papel y la Ziudad hauiendolo entendido comisiono su Execucion y mas exacto Examen a Don Francisco Gonzalez de Avellaneda Regidor, por quien se de quenta de lo que se fuere ofreciendo de dicha razon....»*

12 Ordenanza nº 34, del año 1738. Ver GARCÍA ABELLÁN, op, cit, pág 227.

se realizasen en la ciudad de Murcia, señalando además su obligación de visitar los talleres:¹³ *..hagan todas las Visitas y reconocimientos que convengan.*

De igual modo las Ordenanzas (nº 11 y 23) de 1738, señalan entre las obligaciones del marcador de plata, ésta función de inspeccionar los obradores, o sea, la de veedor; participando con los regidores y jurados comisionados en la visita a los comercios de la calle de Platería, para salvaguardar la pureza de los metales, así como su *zertificación ya sea alaja, riel o ruela*, identificadas en el libro correspondiente..

A partir del año 1730 y hasta fin de siglo, el Cabildo municipal de Murcia nombra junto a las figuras de fiel contraste y marcador de plata y oro, un comisario visitador de platerías, cargo que recaía en un Regidor. En 1744, se publicaron en Madrid las leyes sobre las visitas a los plateros que recoge M^a Jesús Sanz¹⁴, dirigida a todas las ciudades de España y en especial a los Ayuntamientos para que éstos hiciesen cumplir las ordenanzas de la Junta de Comercio. En la ciudad de Murcia desde 1765, se eligen como comisarios de platerías a dos autoridades, un regidor y un jurado, número que once años más tarde aumentará a tres, señal inequívoca de que tanto la producción como el número de talleres iba en aumento. Desde 1776, dos regidores y un jurado constituirán la terna que junto al fiel contraste y marcador velaban por el cumplimiento de las leyes, con la visita a los obradores que las ordenanzas de 1738, imponía su ubicación en la arteria principal de la ciudad, la murcianísima calle de Platería, topónimo que aun hoy subsiste y que proviene del reinado del rey Alfonso X El Sabio, *por ser el paraje mas publico y en el que siempre han acostumbrado a vivir los plateros*. Además la ciudad de Murcia contaba desde la época de los Reyes Católicos, con un edificio llamado el Contraste, cuya fiscalización de metales preciosos ha de compartir con el importante comercio sedero.

De igual manera en las ordenanzas queda fijada la periodicidad de las visitas semanalmente *Que los fieles veedores, mayordomo, marcador y secretario que exercieren estos empleos....deuan reconocer cada semana y siempre que lo juzgaran conveniente los obradores...*, pero en la práctica no debió ser así, pues las actas capitulares especifican el nombramiento de los comisarios para la visita del reconocimiento de la calidad de oro y plata que se había de hacer mensualmente.

La denominación del cargo varía con los años y no siempre mantiene uniformidad. En líneas generales podemos decir que hasta el año 1729 se denomina «Fiel

13 A.M.M: AC 1702-XII-24, fol. 151 v.....»*que los fieles marquen las piezas quese fabricazen por todos los plateros desta ciudad siendo de calidad, y que sin esta zircunstancia no se puedan vender aunque sea en tiempo de ferias ni las que traen los plateros forasteros para que por este medio se evite el perjuicio que se sigue a lo publico de comprar por su justo precio plata inferior, y para que así lo executen los dichos fieles y plateros se les haga notorio y se publique esta resolucion y para su mas exacto cumplimiento se encarga a los caballeros fieles executores actuales y los que en adelante fuesen, hagan todas las Visitas y reconocimientos que combengan.*

14 SANZ, M^a J.: *El gremio de plateros sevillano*. 1344-1867. Sevilla, 1991, pág. 123.

contraste de oro» y «Fiel marcador de plata». Desde 1730 se llamaron «Fieles contrastes de oro y plata» hasta el 1739 en que el nombramiento está suspendido y se alude a él solamente como «Fiel Contraste»; al año siguiente, 1744, volverá a mencionarse con la primitiva denominación de «Fiel contraste de oro». Mientras que el cargo de Marcador desde ésta fecha de 1730 y 1731 y desde el 1737 al 1743 se llamo «Marcador de plata y oro», para cambiar a «Fiel marcador de oro y plata» desde 1732 al 1735; y como «Fiel contraste y marcador de oro y plata» se nomina los años de 1744 hasta 1751, fecha a partir de la cual los dos cargos se refunden en uno sólo, siguiendo bajo ésta denominación. Hay que señalar que durante veintiséis años en el primer tercio de la centuria, desde 1712 a 1738 en que se suspende el nombramiento, el cabildo municipal, elegirá dos plateros como Fieles contrastes del oro y de 1710 hasta 1729 otros dos plateros como Marcadores de plata.

Fernando VI, comenzando lo que había de ser una progresiva marcha hacia la simplificación y racionalización de cargos y procedimientos, unificó la figura del Contraste fiel con la del Marcador. De ahí que desde 1752 existe un solo nombramiento como «Fiel contraste marcador de oro y plata», pero la fusión de los cargos de marcador y contraste era ya una realidad en Murcia —1745— con anterioridad a su formalización legal.

Esta denominación, se mantendrá hasta 1785 pasando a llamarse «Marcador de plata y tocador de oro» hasta fin de la centuria. La diversidad de calificativos, indistintamente utilizados para el cargo, no es más que la explicación de la variedad de su trabajo en el que se unían las labores de veedor, tocador, contraste y marcador. De ése modo se encargaba de la vigilancia de la ley de la plata y el oro, sus pesos, el ensayo y el marcaje o sellado de las piezas realizadas en éstos materiales con la marca identificativa del Reino de Murcia, que iría junto a la del artífice. El contraste con independencia de su cargo labraría también piezas, puesto que era «maestro de platero», usando su marca personal.

Acerca de las marcas los documentos nada dicen, ya que los nombramientos constan en las actas de forma muy escueta, sin ninguna referencia a la marca utilizada, solamente contamos con el documento de las propias marcas en la piezas conservadas, y estas nos informan de la utilización de varias marcas durante el periodo de contrastes conocido. A saber: MUR bajo corona; M coronada y con cifras abajo; corona de cinco florones sobre la leyenda MUR; y siete coronas, las pertenecientes al escudo de la ciudad, como cabeza de Reino, que son de concesión real.

Fernández y Munoa¹⁵ recogen en su prontuario de marcas una E en escudo coronado con cifra abajo (98) y otra leyenda adjunta: *Ypolit*, que figuran en una cruz de Malta; esta última sería la marca del artífice, el platero murciano Hipólito Esbrí y Martínez Galarreta (1772-1839), la E en escudo pertenece a la

15 FERNÁNDEZ, A.; MUNOA, R.; RABASCO, J.: *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid 1992, pág. 266.

marca del fiel contraste de la ciudad de Murcia en 1798 José Esbrí Ruiz-Funes, quien bajo la corona de la ciudad, avalaba con su marca, la calidad de la plata. De igual forma que la G en escudo y coronada, con la cifra 86 en la parte inferior, corresponde al maestro de platería Antonio Gozalvo, Fiel contraste y marcador de oro y plata de la ciudad de Murcia en el periodo 1784-1796, y junto a ésta, otra marca: *Ylarión*, el sello del autor de la pieza, que no es otro que el platero Hilarión de la Fuente. Ejemplos del sistema de marcaje de piezas ajustado a ley.

Respecto a la duración en el cargo, la Pragmática de los Reyes Católicos señalaba que su elección sería anual, pero nada decía en contra de que la misma persona pudiera ser reelegida en años consecutivos, el sistema se prestó a pocas variantes en éste sentido, hubo plateros que se perpetuaron en el cargo, si bien a veces alternando en el oficio de marcador o de contraste. Pero debieron de suscitarse roces entre las competencias de uno y otro cargo, en aquellos reinos como Murcia en que ambos empleos estaban separados, porque en 1738 se suspende el nombramiento de Fiel contraste de oro y plata, eligiendo únicamente el oficio de «marcador», hasta el año 1745 en que aparecen unificados ambos cargos en una misma persona, adelantándose así siete años a la disposición de la Real Junta de Comercio y Moneda. Se destacará el cargo como «Fiel contraste marcador de oro y plata», pero se seguirá designando en la sucesivas actas capitulares, el nombramiento de «Fiel contraste» como *Suspendido* hasta el 1752, en que el acta refleja la orden del rey Fernando VI, a través de su Junta de Comercio y Moneda, de que el oficio de Contraste y el de Marcador, *se sirvan ambos en una misma persona, y que los que se nombraren.... no lo hagan annualmente, ni por vida, sino por tiempo de seis años, pudiendo reelegirlo....*

En la ciudad de Murcia, esta unificación de las nuevas Ordenanzas, se llevó a la práctica de inmediato, de hecho ya se hacía, realizándose con la regularidad ordenada. Algunos permanecieron en el cargo los seis años establecidos, renovándose periódicamente el nombramiento por igual periodo de tiempo, convirtiéndose en algunos en oficio casi vitalicio.

La relación de contrastes y marcadores en la ciudad de Murcia, como cabeza de Reino, desde 1699 a 1801 nos ofrece veintitrés nombres de plateros que ejercieron el cargo. Los primeros catorce años, nueve de ellos de forma ininterrumpida, el platero Dionisio Gómez es elegido como fiel contraste; Juan Rubio formara la terna junto a él como contraste por un periodo de once años mas tarde alternará con Antonio Mariscotti que durante dieciséis años será elegido contraste o marcador indistintamente; desde 1718 hasta 1730 inclusive, José Ximénez de Cisneros será elegido de forma continuada (13 años), pero de todos los plateros de la centuria el que más años ostentó el cargo fue sin lugar a dudas Vicente Gálvez que desde el 1732 al 1749 saldrá reelegido, en un total de dieciocho años; hasta que el propio platero solicita dejar el cargo y que se nombre a otro platero como fiel contraste y marcador de oro y plata para el año 1750,

*suplica que hace para que se le excuse de esta ocupación, por el accidente que padece de cortedad de vista.*¹⁶

Tal era la duración en el cargo, que en ningún momento a lo largo del siglo, se experimentó gran variación en la nómina de plateros, es decir se continuó nombrando en la forma y con el carácter acostumbrado. Antes bien, a partir de 1752 en que la Real Orden establece preceptivo los nombramientos por un periodo de seis años, prorrogables si lo consideraba oportuno el Ayuntamiento, el procedimiento acabó siendo para algunos la manera de perpetuarse en el cargo de forma casi vitalicia, como lo demuestran los muchos años que ejercieron en Murcia la contrastía los plateros: Dionisio Gómez (14); Antonio Mariscotti (16); Juan Rubio (11); José Ximénez de Cisneros (13); Vicente Gálvez (18); Nicolás Martínez (12); Miguel Morote (14); Antonio Morote (8); Antonio Gozalvo (13).

La razón principal para dejar el cargo fue la muerte, la renuncia por edad o el cese. Ejemplos de la primera causa la encontramos el 17 de Mayo de 1774, cuando a la muerte de Miguel Morote, Marcador del Reino y fiel contraste y marcador de oro y plata de la ciudad de Murcia, del año en curso, se nombra a su hijo Antonio Morote para el cargo. Por enfermedad y edad, serán los propios plateros los que soliciten el abandono del oficio, como Antonio Morote, y a veces en reiteradas ocasiones como es el caso de Vicente Gálvez, que durante tres años seguidos solicitó del cabildo del ayuntamiento ser excusado del cargo por falta de visión, pero volvía a ser reelegido. Ceses también los hubo, pero no fue lo habitual, así ocurrió con Nicolás Martínez por inhibirse en el cumplimiento de las disposiciones de 1752, sobre la aprobación del nombramiento por la real Junta de Comercio.

La elección y nombramiento del fiel contraste marcador a lo largo del siglo XVIII, presenta curiosas situaciones dentro del estudio de la contrastía que concurrían en el proceso y que iban de los económicos y sociales por la rentabilidad y el prestigio que entrañaba el cargo, al poco interés por acudir al examen reglamentario a Madrid para obtener el visto bueno de la Real Junta o como ya hemos visto más arriba la sucesión en el cargo por muerte o enfermedad.

Este proceso se iniciaba con la elección del candidato que necesariamente había de ser nombrado por el cabildo municipal y ratificado de forma oficial por la Junta de Comercio.

El sistema era el usual, por votación y se elegía al candidato con mayor número de votos. En primer lugar era el Colegio de plateros, quien por votación secreta, según sus Ordenanzas debía elegir los cargos correspondientes: Mayordomo, Secretario de la Junta, Contador, Maestro de ceremonias y cuatro plateros: dos artífices del oro y dos de la plata, de entre los cuales la Congregación elegía dos para el empleo de fiel contraste y marcador, que proponía a continuación al cabildo municipal. Pero en ningún momento a lo largo del siglo XVIII en Murcia, se hace constar en las Actas la elección por parte de los plateros, como es notorio

16 A.M.M. Acta Capitular, 1749-XII-23, fol. 353 r.

en otras ciudades donde éstos participan en la elección del fiel, ellos elegían, proponían y el Cabildo nombraba.

Los Cabildos o Gremios, se afanaban por hacerse con una cierta autonomía respecto al Concejo, recuperando o intentando recuperar parcelas de decisión y control pero que a lo largo del siglo XVIII irán disminuyendo porque en definitiva lo que prevalece es la decisión de quien tiene la última palabra, el Cabido y el Corregidor.

Ello se pone de manifiesto en repetidas ocasiones, en pequeñas fricciones con el Ayuntamiento que ejercía el derecho al nombramiento sin transigir en las recomendaciones de los plateros. Andrés Donat, platero valenciano asentado en Murcia, envía al Cabildo de 23 de Diciembre de 1741 la Real Provisión de 1738 de la Junta de Comercio, Moneda y Minas, que evidentemente el Ayuntamiento debía conocer, para que en el término de quince días nombrase el cargo de fiel contraste y marcador de oro y plata, que llevaba cuatro años suspendido¹⁷. Desconocemos si la actuación de Donat, obedecía a apetencias personales por el cargo, o bien actuaba como Mayordomo-Comisario del Colegio de plateros de Murcia en nombre del mismo. De hecho en esa fecha de Mayo de 1738, cuando se promulga la real Provisión, existían en Murcia dos fieles contrastes para el oro nombrados en cabildo de 24-XII-1737, en las personas de Antonio Ximénez de Cisneros e Ignacio Casas, además de un marcador de plata que lo ostentaba Vicente Gálvez; y es a partir del año siguiente 1739, cuando queda suspendido el nombramiento de contraste, eligiendo sólo el cargo de marcador en el platero Vicente Gálvez, que lo será por espacio de trece años. El cabildo dio a conocer la carta de Donat respondiendo que *...la Ziudad haviendola oydo y obedecido con el respeto devido, en fuerza de sus priuilegios y costumbre in memorial...* vuelve a reelegir al susodicho Gálvez, platero que ya ostentaba el cargo de contraste y marcador. Muestra de que quien tiene en definitiva la última palabra es el cabildo y sobre todo el Corregidor, que ejercía el derecho al nombramiento sin transigir en propuestas de plateros ni siquiera a veces de los capitulares.

Así lo podemos comprobar en un hecho muy ilustrativo, cuando en el cabildo de 24 de Diciembre de 1751 se procede a la elección de contraste y marcador, «la Ciudad», o sea el Corregidor, nombra al platero Nicolás Martínez; pero ocho regidores no están de acuerdo. Unos votan a Antonio Grao, que lo era ese año que terminaba, y otros a Vicente Gálvez que lo había sido durante diecisiete años, incluso algún regidor después de haber votado a Nicolás Martínez cambia de parecer, suscitándose una disputa en la que no se pusieron de acuerdo¹⁸. Con lo cual, en éste estado de cosas *«el Señor Corregidor reservó en sí mandar lo conveniente en este asunto»*, definitivamente, sería Martínez.

17 A.M.M: Acta Capitular 1741-XII-23; fol. 241 r.

18 A.M.M.:Acta Capitular 1751-XII-24; fol. 246 r.

Incluso esa omnipotencia del Corregidor, le lleva incluso a ejercer funciones de visitador, fiscalizando los obradores, tal es la efectuada unos años mas tarde, en Agosto de 1754 por Diego Manuel Messia y Barnuevo, quien acompañado por la directiva del Colegio de plateros¹⁹ como asesores, visitó las platerías e inspeccionó las piezas labradas así como su peso y ley, recogiendo toda la relación de objetos de plata y oro que por aquellos días se ejecutaban y los autores de las mismas, entre las que abundaban «*abujas, azafates, ebillas y pelendengues*».

Una de las cuestiones que más destacan la actas municipales a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, por las reiteradas veces que se solicitan, es el apercibimiento a los plateros nombrados contraste y marcador, de la presentación al cabildo municipal del refrendo o aprobación de dicho nombramiento por la instancia superior, la Real Junta de Comercio, Moneda y Minas, según el Real Decreto de 1752. Acreditación que por otra parte, nunca presentaban los referidos contrastes. Ello llevó al cabildo al cese en el cargo al platero Nicolás Martínez por inhibirse de dicha obligación. De ahí que en 1762 tras sucesivos avisos a lo largo de diez años y habida cuenta que en todo éste tiempo no había presentado documento alguno que acreditase su nombramiento, se le cesa.²⁰

Y aunque el sistema de provisión de cargos era por votación hubo intentos de hacerlo hereditario, de hecho así sucedía en los obradores murcianos de la calle de Platería donde se sucedían generaciones de plateros, que pasaban sus oficios de padres a hijos, siendo los más conocidos los Ximénez de Cisneros; los Morote; Manresa; Ruiz-Funes; Esbrí y Grao. A la muerte de Miguel Morote, marcador del Reino durante trece años, se nombra a 17 de Mayo de 1774 a su hijo como heredero de la contrastía en Murcia.²¹

Otra de las situaciones que en el último tercio del siglo se derivaban de la sucesión en el cargo, eran las fricciones y alegaciones de unos plateros contra otros, que reaparecían cada vez que el Ayuntamiento procedía a nombrar contraste marcador o a ratificar a quien tras cumplir seis años en el cargo, solicitaba continuar ejerciéndolo; a lo que se sumaba la nueva disposición de examinarse en la corte para obtener el título de ensayador. Cuando en diciembre del 1784 el cabildo se dispone a la elección del contraste, se vio un memorial de Antonio Morote, que a la sazón llevaba nueve años ejerciendo este oficio, pidiendo su relevo por hallarse enfermo. Al mismo tiempo otro platero, Antonio Gozalvo, enterado de la situación, solicitaba para sí dicho cargo, que obtuvo por periodo de seis años. Pero a los seis meses de la elección, se recibe una orden de la Real Junta exigiendo al nuevo contraste el examen de ensayador, que había de realizar en Madrid. Hasta ahora ningún platero murciano la había realizado y el mismo

19 A.M.M: 1754-VIII-9; leg n° 4103-II

20 A.M.M: 1762-XII-24; fol 233 r y 233 v.

21 A.M.M: 1774-V-17; fol 156 r y 156 v.

Secretario de la Cofradía de plateros en Murcia lo certifica²². Días mas tarde, el corregidor don José Moñino, envía a la Real Junta carta donde, da testimonio de que por encima de él, todos aquellos contrastes elegidos por la ciudad de Murcia, tuvieron la aprobación de dicha Junta *«quien ha despachado el titulo de su aprovazion sin que conste ni haya noticia que los maestros elegidos se les haya prevenido para ir a la Corte»*. De la misma manera alude al enorme gasto que supondrá para el nuevo marcador *«costearse los gastos de un viaje de ida y buelta»* porque *«es constante y notorio que las platerías que hay en ésta ciudad, son muy reducidas y de corto ingreso. Que los derechos que producen los citados oficios de Contraste y Marcador son muy limitados pues no llegarán anualmente a 800 reales de vellón»*.

De todo lo anterior se infiere con claridad la inhibición de la Real Junta en hacer cumplir sus normas, pues daban por aprobada una elección sin el referido examen de ensayador; y las autoridades locales protegían sus parcelas de poder así como velaban por la economía de sus propios plateros. Es a finales de la centuria, 1797, cuando optan al cargo de marcador dos plateros, uno es Antonio Gozalvo quien lleva doce años como tal y quiere ser reelegido. El otro, José Esbrí, el primer platero que presenta el título de *«Ensayador de los Reinos de oro y plata, velton y otros metales»* así como el de *«Tasador General de Joyas de esta Capital»*. Pese a los apoyos y defensas, que tenía Gozalvo entre los regidores y jurados, se llegó a rechazar la solicitud de Esbrí, porque quedaría exento de quintas, por ser pariente de otros plateros a los que siempre podría favorecer y.... por ser «soltero». Definitivamente se impuso la superioridad del titulado.

La labor de los plateros tendría a lo largo de todo el siglo XVIII, manifestaciones muy diversas, tanto obras costosas para el culto en la Santa Iglesia Catedral que contribuían a engrandecer el esplendor del ritual, como otras más populares tal y como en 1897 nos describía el ilustre murciano Martínez Tornel:

«...San Eloy era patrono del rico gremio de los plateros, cuando éstos hacían los broches de plata que llevaban en los jubones los huertanos, mas felices que hoy, las arracadas de perlas que adornaban las pequeñas orejas de las mozas de la huerta, los collares de lo mismo que embellecían su cuello, las tumbagas que adornaban sus manos, las bandejas repujadas que se lucían en los banquetes y exornaban las mesas credenciales, las tazas de plata en que nuestros abuelos y nuestros antiguos canónigos podían tomar el chocolate...»

22 A.M.M: 1785-VII-27; fol 229: *Juan Antonio de Moya, maestro de platero, y Secretario de el Arte de esta Ciudad de Murcia, certifico que por los Libros que están a mi cargo, y he reconocido, no consta que entre los individuos de que se compone dicho arte aya alguno con el encargo de ensayador, ni lo he conocido ni tampoco tengo noticia que los marcadores y fieles Contrastes que nombra esta Ciudad entre los quales he conocido a los maestros Nicolas Martínez, Vicente Gálvez, Antonuio Grao, Miguel Morote y Antonio Morote su hijo, ayan pasado a examinarse de tal empleo de Ensayador a la Villa y Corte de Madrid...*

Relación de fieles contrastes de la ciudad de Murcia en el siglo XVIII:

Año 1699, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro	Dionisio Gómez
Fiel marcador de plata	Vicente Suárez
Comisario visitador de plata con liga de otros metales	Luis Salat y Sandoval, Procº
Marcador Mayor del Reino	Patricio Serrano, Jurado

Año 1700, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro	Dionisio Gómez
Fiel marcador de plata	Vicente Suárez

Año 1701, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro	Dionisio Gómez
Fiel marcador de plata	Vicente Suárez

Año 1702, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro	Dionisio Gómez
Fiel marcador de plata	Antonio de Castro

Año 1703, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro	Dionisio Gómez
Fiel marcador de plata	Pedro Clavijo

Año 1704, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro	Dionisio Gómez
Fiel marcador de plata	Vicente Suárez

Año 1705,

El último Cabildo, 22 de Diciembre, no hay nombramientos

Año 1706, 12 de Enero.

Fiel contraste de oro	Dionisio Gómez
Fiel marcador de plata	Juan Rubio

Año 1706, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro	Dionisio Gómez
Fiel marcador de plata	Juan Rubio

Año 1707, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro	Dionisio Gómez
Fiel marcador de plata	Juan Rubio

Año 1708, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro Juan Rubio

Fiel marcador de plata Juan Rubio

Año 1709, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro Juan Rubio

Fiel marcador de plata Juan Rubio

Año 1710, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fieles marcadores de plata Juan Rubio y Dionisio Gómez

Año 1711, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro Dionisio Gómez

Fieles marcadores de plata Juan Rubio y Dionisio Gómez

Año 1712, 24 de Diciembre.

Fieles contrastes de oro Dionisio Gómez y Juan Rubio

Fieles marcadores de plata Juan Rubio y Dionisio Gómez

Año 1713, 23 de Diciembre.

Fieles contrastes de oro Dionisio Gómez y Juan Rubio

Fieles marcadores de plata Juan Rubio y Dionisio Gómez

Año 1714, 24 de Diciembre.

Fieles contrastes de oro Dionisio Gómez y Juan Rubio

Fieles marcadores de plata Juan Rubio y Dionisio Gómez

Año 1715, 24 de Diciembre.

Fieles contrastes de oro Juan Rubio y Antonio Mariscotti

Fieles marcadores de plata Juan Rubio y Antonio Mariscotti

Año 1716, 23 de Diciembre.

Fiel contraste de oro Antonio Mariscotti y Bernabé Vallejo

Fiel marcador de plata Antonio Mariscotti y Bernabé Vallejo

Año 1717, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro Antonio Mariscotti y José Ximenez

Fiel marcador de plata Antonio Mariscotti y José Ximenez

Año 1718, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro Jose Ximenez y Antonio Mariscotti

Fieles marcadores de plata Antonio Mariscotti y José Ximenez

Año 1719, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro Jose Ximenez y Antonio Mariscotti

Fieles marcadores de plata Antonio Mariscotti y José Ximenez.

Año 1720, 24 de Diciembre.

Fieles contrastes de oro Jose Ximenez y Antonio Mariscotti

Fieles marcadores de plata Antonio Mariscotti y José Ximenez

Año 1721, 23 de Diciembre.

Fiel contraste de oro Jose Ximenez y Antonio Mariscotti

Fiel marcador de plata Antonio Mariscotti y José Ximenez

Año 1722, 22 de Diciembre.

Fiel contraste de oro Jose Ximenez Antonio Mariscoti

Fieles marcadores de plata Antonio Mariscotti y José Ximenez

Año 1723, 24 de Diciembre.

Fieles contrastes de oro Antonio Ximénez y Bartolomé Viguera

Fieles marcadores de plata Antonio Ximénez y Bartolomé Viguera.

Año 1724, 23 de Diciembre.

Fiel contraste de oro José Ximénez y Antonio Ximénez

Fieles marcadores de plata José Ximénez y Antonio Ximénez.

Año 1725, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro José Ximénez y Antonio Mariscotti

Fieles marcadores de plata José Ximénez y Antonio Mariscotti

Año 1726, 23 de Diciembre.

Fiel contraste de oro José Ximénez y Vicente Gálvez

Fieles marcadores de plata José Ximénez y Vicente Gálvez

Año 1727, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro José Ximénez y Vicente Gálvez

Fieles marcadores de plata José Ximénez y Vicente Gálvez

Año 1728, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro José Ximénez y José Galvez

Fiel marcador de plata José Ximénez y José Gálvez.

Año 1729, 24 de Diciembre.

Fiel contraste de oro José Ximénez y José Galvez

Fiel marcador de plata José Ximénez y José Galvez

Año 1730, 23 de Diciembre.

Fieles contrastes de oro y plata José Ximénez y José Galvez

Marcador de plata y oro Antonio Mariscotti

Comisario de visita de plateros Juan Lucas Verástegui, Regidor

Año 1731, 24 de Diciembre.

Fieles contrastes de oro y plata Nicolás Martínez y Francisco Jento

Marcador de plata y oro Antonio Mariscotti

Comisario visitador de platerías José Antonio Prieto y Carrasco, Reg

Año 1732, 23 de Diciembre.

Fieles contrastes de oro y plata Nicolás Martínez y Vicente Gálvez

Fiel marcador de plata y oro Antonio Mariscotti.

Comisario visitador de platerías Jose Antonio Prieto y Carrasco, Reg.

Año 1733, 23 de Diciembre.

Fiel contraste de oro y plata Vicente Gálvez y Nicolás Martínez

Fiel marcador de plata y oro Antonio Mariscotti

Comisario visitador de platerías Lorenzo Fuster, Regidor

Año 1734, 23 de Diciembre.

Fiel contraste de oro y plata José Grao y Vicente Galvez

Fiel marcador de oro y plata Antonio Mariscotti

Comisario visitador de platerías José Antonio Prieto y Carrasco

Año 1735, 23 de Diciembre.

Fieles contrastes de oro y plata Vicente Galvez y Antonio Donate

Marcador de oro y plata Antonio Mariscotti

Comisario de visita de plateros José Prieto, Regidor.

Año 1736, 24 de Diciembre

Fieles contrastes de oro y plata Nicolás Martínez y Antonio Ximénez
de Cisneros

Marcador de oro y plata Antonio Mariscotti

Comisario visitador José Prieto

Año 1737, 24 de Diciembre.

Fieles contrastes de oro y plata Antonio Ximenez de Cisneros e
Ignacio Casas

Marcador de oro y plata Vicente Gálvez

Comisario para la visita de plateros Pedro de Torres (que también será
comisario del Hospital de San Juan de Dios)

Año 1738, 23 de Diciembre

Fiel contraste de la platería Se suspende el nombramiento
Marcador de oro y plata Vicente Gálvez
Comisario visitador Diego Larrosa

Año 1739, 24 de Diciembre

Fiel contraste Suspendido el nombramiento
Marcador de oro y Plata Vicente Gálvez
Comisario visitador Juan Sandoval

Año 1740, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Suspendido el nombramiento
Fiel contraste marcador de oro y plata Vicente Gálvez
Comisario visitador Juan Carrillo

Año 1741, 23 de Diciembre

Fiel contraste de oro y plata Suspendido el nombramiento
Fiel contraste marcador de oro y plata Vicente Gálvez
Comisario visitador José Prieto

Año 1742, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro y plata Suspendido el nombramiento
Fiel contraste marcador de oro y plata Vicente Gálvez
Comisario visitador José Prieto

Año 1743, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro y plata Suspendido el nombramiento
Fiel contraste marcador de oro y plata Vicente Gálvez
Comisario visitador de platerías José Prieto

Año 1744, 22 de Diciembre

Fiel Contraste de oro Suspendido
Fiel contraste marcador de oro y plata Vicente Gálvez
Comisario visitador de platerías Regidor Juan Sandoval

Año 1745, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Suspendido
Fiel contraste marcador de oro y plata Vicente Gálvez
Comisario de platería Regidor Joaquín de Toledo

Año 1746, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Suspendido
 Fiel contraste marcador de oro y plata Vicente Gálvez
 Comisario de platería Regidor José Fontes

Año 1747, 23 de Diciembre

Fiel contraste de oro Suspendido
 Fiel contraste marcador de oro y plata Vicente Gálvez
 Comisario visitador de platerías Regidor José Fontes

Año 1748, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Suspendido
 Fiel contraste marcador de oro y plata Vicente Gálvez
 Comisario visitador de platería Regidor José Fontes

Año 1749, 23 de Diciembre

Fiel contraste de oro Suspendido
 Fiel contraste marcador de oro y plata Vicente Gálvez
 Comisario visitador de platerías Regidor Joaquín Riquelme

Año 1750, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Suspendido
 Fiel contraste marcador de oro y plata Antonio Grao
 Comisario visitador de platerías Regidor Joaquín Riquelme

Año 1751, 24 de Diciembre

Fiel contraste de oro Suspendido
 Fiel contraste marcador de oro y plata Nicolás Martínez
 Comisario de platerías Pedro Corvari

Año 1752, 23 de Diciembre

Fiel contraste de oro Se acuerda que concurra en una misma
 persona y por un periodo de seis años.
 Fiel contraste marcador de oro y plata Nicolás Martínez
 Comisario de platerías Regidor Joaquín de Toledo

Año 1753, 24 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Nicolás Martínez
 Comisario visitador de platerías Gaspar de Peña

Año 1754, 24 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Nicolás Martínez
 Comisario de platerías Joaquín Riquelme y Togores

Año 1755, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Nicolás Martínez

Comisario de platerías Ramón Meseguer

Año 1756, 24 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Nicolás Martínez

Comisario visitador de platerías Pascual de Aguado

Año 1757, 24 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Nicolás Martínez

Comisario visitador de platerías Pedro Corvari

Año 1758, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Nicolás Martínez

Comisario visitador de platerías Ramón Meseguer

Año 1759, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Regidor Antonio Fontes Paz

Año 1760, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Nicolás Martínez

Comisario visitador de platerías Joaquín Prieto

Año 1761, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Nicolás Martínez

Comisario visitador de platerías Juan Tizón

Año 1762, 24 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Francisco Rocamora Melgarejo

Año 1763, 24 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Regidor Luis Menchirón

y Nicolás Quico, Jurado

Año 1764, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Regidor Jose Sánchez de León,
y Javier Tauste, Jurado

Año 1765, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Regidor Juan Mezano y José Rojo

Año 1766, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Juan Mezano y José Rojo, jurado

Año 1767, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Juan Gutierrez Hechel
y José García Toral

Año 1768, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Juan Gutierrez Hechel
y José García Toral

Año 1769, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Juan Gutierrez Hechel
y José García Toral

Año 1770, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Juan Gutierrez Hechel
y José García Toral

Año 1771, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme
y Gregorio Carrascosa, Jurado

Año 1772, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme
y Gregorio Carrascosa, Jurado

Año 1773, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme
y Gregorio Carrascosa, Jurado

Año 1774, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Miguel Morote

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme
y Gregorio Carrascosa, Jurado

A fecha de 17 de Mayo de 1774, por la muerte de Miguel Morote, Marcador del Reino, se nombrará a su hijo Antonio Morote como Fiel contraste y marcador de oro y plata.

Año 1775, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Antonio Morote

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme
y Gregorio Carrascosa, Jurado

Año 1776, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Antonio Morote

Comisario visitador de platerías Reg. Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme
Antonio Rocamora, Regidor
y Gregorio Carrascosa, Jurado

Año 1777, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Antonio Morote

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme, Reg.
José Tomás Montijo, Regidor
y Tomás Balibrea, Jurado

Año 1778, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Antonio Morote

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme, Reg
José Tomás Montijo, Regidor
y Tomás Balibrea, Jurado

Año 1779, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Antonio Morote

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme, Reg
José Tomas Montijo
y Tomás Balibrea, Jurado

Año 1780, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Antonio Morote

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme, Reg
José Gutierrez Hechel, Regidor
y Diego Lopez Guillen, Jurado.

Año 1781 No se conservan Actas Capitulares.

Año 1782, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Antonio Morote

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme, Reg
José Gutierrez Hechel, Regidor
y Domingo Portes y Mira, Jurado.

Año 1783, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Antonio Morote

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme, Reg
José Gutierrez Hechel, Regidor
y Domingo Portes y Mira, Jurado.

Año 1784, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Antonio Gozalvo

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme, Reg
Salvador Vinader, Regidor
y Domingo Portes y Mira, Jurado.

Año 1785, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata Antonio Gozalvo / Bartolomé Manresa

Comisario visitador de platerías Juan Fco de Borja Fontes y Riquelme, Reg
Salvador Vinader, Regidor
y Domingo Portes y Mira, Jurado.

Año 1786, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Antonio Gozalvo

Comisario visitador de platerías José Tomás Montijo, Reg
Nicolás Alcaína, Regidor
y Antonio Castillo, Jurado.

Año 1787, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Antonio Gozalvo

Comisario visitador de platerías Juan Manresa Diéguez, Reg
Antonio Pareja Fernández de Laguna, Reg
y José Feliz Pacheco, Jurado.

Año 1788, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Antonio Gozalvo

Comisario visitador de platerías Juan Manresa Diéguez, Reg
Antonio Pareja Fernández de Laguna, Reg
y José Feliz Pacheco, Jurado.

Año 1789, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Antonio Gozalvo

Comisario visitador de platerías Juan Manresa Diéguez, Reg
Antonio Pareja Fernández de Laguna, Reg
y José Feliz Pacheco, Jurado.

Año 1790, 24 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Antonio Gozalvo

Comisario visitador de platerías Diego Pareja y Zarandona, Reg
José Tomás Montijo, Regidor
y José García Toro, Jurado

Año 1791, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Antonio Gozalvo

Comisario visitador de platerías Diego Pareja y Zarandona, Reg
José Tomás Montijo, Regidor
y José García Toro, Jurado

Año 1792, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Antonio Gozalvo

Comisario visitador de platerías Diego Pareja y Zarandona, Reg
José Tomás Montijo, Regidor
y José García Toro, Jurado

Año 1793, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Antonio Gozalvo

Comisario visitador de platerías Juan Pedro Flores Navarro, Reg
José Tomás Montijo, Regidor
y José García Toro, Jurado

Año 1794, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Antonio Gozalvo

Comisario visitador de platerías Juan Manresa Dieguez, Reg
José Tomás Montijo, Regidor
y José Espinosa, Jurado

Año 1795, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Antonio Gozalvo

Comisario visitador de platerías Juan Manresa Dieguez, Reg
José Tomás Montijo, Regidor
y José Espinosa, Jurado

Año 1796, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro Antonio Gozalvo
 Comisario visitador de platerías Mateo de Zeballos, Reg
 José Tomás Montijo, Regidor
 y Salvador de Luna, Jurado

Año 1797, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro José Esbrí
 Comisario visitador de platerías Mateo de Zeballos, Reg
 José Fontes y Montijo, Regidor
 y Salvador de Luna, Jurado

Año 1798, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata José Esbrí
 Comisario visitador de platerías Mateo de Zeballos, Reg
 Francisco López de Aguilar, Regidor
 y Manuel Lázaro, Jurado

Año 1799, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata José Esbrí
 Comisario visitador de platerías Mateo de Zeballos, Reg
 Francisco López de Aguilar, Regidor
 y Manuel Lázaro, Jurado

Año 1800, 23 de Diciembre

Fiel contraste marcador de oro y plata José Esbrí
 Comisario visitador de platerías Mateo de Zeballos, Reg
 Francisco López de Aguilar, Regidor
 y Manuel Lázaro, Jurado

Año 1801, 22 de Diciembre

Fiel contraste marcador de plata y tocador de oro José Esbrí
 Comisario visitador de platerías Rafael Flechez, Reg
 Francisco Xavier Sanchez, Regidor
 y Manuel Lázaro, Jurado

La fotografía como documento para la conservación de las obras de platería en la Región de Murcia: la Junta de Incautación y los negativos del Museo de Bellas Artes de Murcia*

JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS
Universidad de Murcia

La fotografía desde su nacimiento demostró el carácter documental que poseía, y muy pronto sería utilizada con este fin. Documentar a los personajes relevantes de las diferentes épocas así como los acontecimientos de la historia pasarían a formar parte del mundo insulado por la imagen fotográfica. De igual forma la reproducción de las obras de arte pasarían a ser tema del objetivo fotográfico; el mundo científico y cultural comprendió el importante papel que la fotografía jugaría como instrumento de incalculable valor para la conservación, documentación y catalogación de la obra de arte.¹

* Quiero dar las gracias al profesor Joaquín Canovas Belchí, por sus consejos para desarrollo de este texto, al profesor Manuel Pérez Sánchez por su ayuda en la catalogación de las piezas de Platería; igualmente a M.^a Angeles Gutiérrez García, subdirectora del Museo de Bellas Artes, por haber facilitado la consulta de los fondos y a Isabel Durante Asensio, por su colaboración en este proyecto.

¹ Para una información más detallada, véase: Freund Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona 1999.

Marie-Loup Souguez, *Historia de la Fotografía*, Madrid 1999.

Su valor como documento indiscutible queda patente tanto en aquellos casos en los que la producción artística desaparece como otros en los que han sido transformada o mutilada por las diferentes intervenciones humanas, no siempre correctas, encontrando en la imagen impresa el único vínculo que nos muestra el carácter original que el artista confeccionó en dicha obra.

El objetivo de este trabajo es dar a conocer el fondo fotográfico del Museo de Bellas Artes de la ciudad de Murcia, centrando nuestro estudio en aquellos negativos que presentan como tema objetos de platería y la figura del patrón de los plateros San Eloy.

Una de las principales causas del deterioro y pérdida de la obra de arte es la generada por los conflictos bélicos, en los cuales casi siempre se produce el saqueo y el expolio de dichas obras y máxime si hablamos de orfebrería, la cual presenta la doble característica de ser obra de arte y a la vez contar con materiales de carácter valioso.² En este sentido reviste gran interés la labor desarrollada por aquellas personas o instituciones que dedicaron su esfuerzo a la conservación y salvaguarda del patrimonio artístico en determinados momentos críticos de la historia de España, como es el caso concreto durante la Guerra Civil española de las conocidas Juntas de Incautación promovidas por el Frente Popular.

LA JUNTA DE INCAUTACIÓN, PROTECCIÓN Y SALVAMENTO DEL TESORO ARTÍSTICO DE MURCIA

Al año siguiente del inicio de la Guerra Civil, 1937, se creó en Murcia la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia, la cual dependía de la Junta Central del Tesoro Artístico, ubicada en ese momento en Valencia. Dicha Junta, del mismo modo que en otras regiones españolas, tendrá como principal objetivo el encargo de recopilación y salvaguarda de todos los fondos artísticos de la provincia, tanto pertenecientes a instituciones públicas como privadas, acopiando objetos de conventos, ermitas, parroquias, etc., así como de colecciones particulares. La labor realizada por esta junta abarcaba todo el conjunto artístico, fueron incautadas pinturas, esculturas y obras de orfebrería. Así como todo tipo de obras que presentaran carácter artístico. Todas las obras recogidas eran trasladadas desde su lugar de origen a la ciudad de Murcia, siendo el Museo Provincial de Bellas Artes, y posteriormente la Catedral de la misma ciudad, lugar elegido para el depósito, custodia y conservación de dichas obras.

Esta Junta desarrolló su actividad de 1937 a 1939, celebrando su primera junta el 22 de mayo de 1937, a ella asistían Emilio Peñalver (presidente), Paulo López Higuera, Justo García Soriano, Ricardo Martínez Llorente (vocales), y el pintor Pedro Sánchez Picazo (secretario), que en ese momento era el director del Museo

2 Martín, Fernando, «introducción a la colección de plata del patrimonio nacional», en *Arte de la Platería en las colecciones reales*. Palma de Mallorca 1995, p. 18.

Provincial de Bellas Artes, igualmente se nombraron a dos técnicos para el desarrollo de las actividades eligiéndose a los que en ese momento eran restauradores del mencionado museo, el escultor Juan González Moreno y el pintor Enrique Sánchez Alberola.³ Hasta el 23 de enero de 1939, fecha de la última sesión, se celebraron veintidós sesiones.⁴

Con posterioridad se incorporaron junto a estos dos prestigiosos artistas murcianos otros destacados miembros del panorama artístico de la ciudad, como es el caso del pintor Luis Garay que ostentaba el cargo de conservador del Ayuntamiento de Murcia y que fue el responsable de la catalogación de las obras que iban llegando a la Catedral. En octubre de 1937 según consta en las actas ya figuraba junto con Juan González Moreno y Enrique Sánchez Alberola como técnico de las comisiones de pintura y escultura.⁵

En relación a la platería, tema que nos ocupa, la Junta hubo de sortear arduos y difíciles obstáculos como evidencian las actas de sus sesiones del 15 de octubre de 1937; 21 de octubre de 1937; 18 de enero de 1938; 11 de mayo de 1938⁶. Problemas que afectaron igualmente a la ordenación y almacenamiento de las piezas como refleja el acta sesión de 28 de junio de 1937.⁷

Los documentos fotográficos incorporados a los expedientes de incautación y de la que fue autor entre otros el fotógrafo Cristóbal Belda Navarro (1900-1971),

3 A. M. B. A. M., A. J. I. (Archivo del Museo de Bellas Artes de Murcia, Actas de la Junta de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Murcia, 1937-1939).

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*. Sesión del 15 de octubre de 1937.

6 *Ibidem*. Tercero.- *colocar bajo la custodia y vigilancia de la junta delegada la orfebrería y joyas de la «la Catedral». A este respecto manifiesta el Sr. López Higuera que este tesoro, como el de la Virgen de la Fuensanta, se encuentran en las arcas del Banco de España, depositados por la Caja Nacional de Reparaciones y propone que, siendo todos los objetos depositados, obras de mayor valor artístico que crematístico, se gestione hasta conseguir, el rescate de tales objetos, que guardaran como se ordena bajo la tutela de la Junta Delegada...*

Sesión de 15 octubre de 1937.

El mismo López Higuera propone que mañana mismo se realicen en el Banco de España las gestiones necesarias para conseguir el rescate del Tesoro de la Catedral, cumpliendo acuerdo de la sesión anterior, acordándose así...

Sesión 21 de octubre de 1937.

El Sr. Presidente da cuenta a la Junta de las gestiones que ha llevado a cabo en Barcelona, en su reciente viaje, para rescatar el tesoro de la Catedral y del Obispado, hoy en manos de la Caja General de Reparaciones, manifestando que se le han dado toda clase de facilidades, y ofreciéndole que se rescataran todas las obras y objetos que la junta estimen que deben quedar en su poder...

Sesión 18 de enero de 1938.

Por el Sr. Presidente se da cuenta de haberse rescatado las joyas de interés artístico o histórico que procedentes de los tesoros de la Catedral y Obispado, estaban en poder de la Caja General de Reparaciones; acordando la Junta quedar enterada y conforme.

Sesión 11 de mayo de 1938.

7 *Ibidem*. El Sr. Sánchez Picazo manifestó que se estaban instalando en el Museo las vitrinas para guardar los objetos artísticos de plata: custodias, cálices, etc.,...

Sesión 28 de Junio de 1937.

desempeñó un papel fundamental a la hora de llevar a buen puerto los cometidos de salvaguardia y custodia del patrimonio desarrollados por la Junta de Murcia, quedando de manifiesto la importancia de dichos documentos para el conocimiento de nuestro acervo artístico.

Conscientes de la importancia del documento fotográfico la junta ya pedía en su sesión de 1 de junio de 1937 fondos económicos para poder fotografiar los objetos inventariados y los edificios protegidos⁸.

También son muy ilustrativos de esta preocupación los diferentes textos que sobre peticiones realizadas por los diferentes miembros de la Junta tienen que ver con la transcendencia del hecho fotográfico:

Se expone a la consideración de la Junta comunicado en que se interesa por la superioridad la remisión del fotografías y descripción de los objetos mas destacados entre lo incautado, manifestando el Sr. López Higuera que ya entrego, personalmente fotografías y memoria de las gestiones hechas relacionado con la incautación.

Sesión del 15 de octubre de 1937.

El auxiliar técnico D. Luis Garay pide autorización a la Junta para ir haciendo fotografías de los elementos artísticos existentes, y de los que se vayan recogiendo aduciendo como razón que al hacerlas antes de instalar o almacenar los objetos; puede conseguirse un mejor resultado artístico, evitando gastos además, acordando la Junta conceder la autorización pedida, pero que antes de obtener copia alguna, de cuenta a la Junta, con la entrega de los clichés, de la labor que ejecute. Visto el precio exorbitante que en la actualidad alcanzan los materiales y el trabajo fotográfico, propone el Sr. Presidente que de momento solamente se hagan los clichés, que es lo verdaderamente interesante, y el Sr. López Higuera, propone que se pida autorización para utilizar el gabinete fotográfico de la Confederación Hidrográfica para conseguir una mayor economía; acordándose así. También se acuerda se recojan todos los clichés y copias fotográficas que se han hecho, relacionado con la incautación y que se archivaran por la Junta, según esta ordenado. A petición del Sr. Sánchez Picazo, se acuerda ceder al Museo una copia fotográfica de cada cliché, para las colecciones del mencionado centro.

Sesión del 21 de octubre de 1937.

El auxiliar técnico D. Luis Garay, indica la conveniencia de hacer folletos explicativos de la labor realizada por esta Junta de intervención, ofreciéndose para hacer la parte descriptiva de las fotografías que han de ilustrar tales folletos; acordando la Junta de quedar enterada y conforme.

Sesión de 11 de mayo de 1938.

Se aprecia claramente la importancia que la fotografía adquiere en este tipo de actuaciones, tanto en cuestiones de clasificación y catalogación como en conservación y protección del patrimonio. Así como esta Junta venció todas las trabas que fueron imponiéndose como consecuencia de la escasez de la época, de la misma

8 *Ibidem.* la cantidad para esta labor era de 2000 ptas.



LÁMINA I. *Diseño de la Corona de la Virgen de la Fuensanta para la coronación canónica. Archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Murcia, negativo n.º 299, fotógrafo Cristóbal Belda.*

forma resultan muy elocuentes del trabajo fotográfico que la Junta realizó en sus diferentes actuaciones.

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO (1900-1971)

Cristóbal Belda comenzó su carrera de fotógrafo en el taller de Francisco Miralles.⁹ Con este aprendió el oficio; no obstante fue Cristóbal Belda un hombre

⁹ Manzanera, María, *La Imagen Transparente. Comienzos de la fotografía en la ciudad de Murcia, 1840-1920*, Murcia 2002, p.188.

preocupado por su formación tanto teórica como practica, esto le llevó, en los años veinte, a cursar estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, esta formación artística queda patente en toda su producción fotográfica. Se incorpora por tanto a la época de grandes artistas fotógrafos de la región de Murcia, que no tuvieron nada que envidiar por su habilidad en el medio pictórico a aquellos que habían elegido ese arte para su practica.¹⁰

A lo largo de su trayectoria profesional, circunscrita en mas de tres décadas de trabajo, poseyó estudio fotográfico en diferentes puntos de la ciudad en los que desarrolló actividad como fotógrafo. Su galería se situó en la calle Trapería, en primer momento, pasando después a Marín Baldo, Número 2 y situándose finalmente en Pascual Número 12.¹¹

En estos años, década de los 30 del siglo XX, la figura del fotógrafo estaba ligada directamente con el retrato, actividad muy desarrollada en las galerías que servía en su gran mayoría de sustento económico para el profesional, pero Belda no se limitó solo a esta faceta fotográfica, abarcando su trabajo fotográfico un campo más amplio; el paisaje urbano, las escenas huertanas, etc., vienen a ser imágenes muy representativas del trabajo de Belda. Igualmente, esa preocupación por lo artístico, le llevó a recopilar todo tipo de documentación de carácter histórico y artístico impresionado en viejos clichés de antiguos fotógrafos, en otras ocasiones sería él mismo quien insolará los negativos con imágenes de obras de arte, como son sus famosas fotografías de los Salzillos.¹²

Y de esta misma forma, durante los años de la Guerra Civil, realizó cientos de fotografías para la Junta de Incautación de Murcia, reproduciendo las obras que eran incautadas y depositadas, con motivo del conflicto, en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Murcia y posteriormente en la Catedral¹³. Parte de este trabajo quedo publicado, años después, en el libro de Sánchez Jara, Orfebrería Murciana, de 1950.¹⁴

10 Manzanera, María, «Hacia una historia fotográfica de Murcia: desde sus inicios hasta 1930», en Murcia, 1900-1936, una época dorada de las artes, catalogo de la exposición contraparada 18, Arte en Murcia, Murcia 1997, pp. 54-55.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

Salinas, Paco, «Aproximación a la Murcia fotográfica», en catalogo de la exposición contraparada 6, Arte en Murcia, Murcia 1986, p. 129.

Ballester Juan, «La fotografía en Murcia 1939-1956», en Murcia, un tiempo de posguerra 1939-1956, catalogo de la exposición contraparada 19, arte en Murcia, Murcia 1998, p. 43.

13 Manzanera, María, ob. cit. 1997.

Díaz Burgos, Juan Manuel, 1863-1940 Fotografía en la región de Murcia, la imagen rescatada, catalogo de la exposición, Murcia, 2001, pp. 31-32.

14 Sánchez Jara, D., Orfebrería Murciana, Madrid 1950.

Encontramos en ellas el gran domino fotográfico de Belda a la hora de reproducir objetos metálicos con la dificultad que eso entraña consiguiendo que las piezas muestren su mayor expresividad y belleza.



LÁMINA II. *Corona de la Virgen de la Fuensanta para la coronación canónica.*

LA FOTOGRAFÍA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES

En el museo de Bellas Artes se encuentra depositados el gran conjunto de negativos, encargados por la junta de incautación en la época de la Guerra Civil, estos se pueden circunscribir al periodo comprendido entre 1937 a 1939.¹⁵ estos negativos reproducen el patrimonio histórico artístico que la Junta reunió bajo su protección y para su salvaguarda en dicho centro, se fotografiaron pinturas, escul-

¹⁵ Estos datos corresponden a los negativos estudiados para este texto, existiendo lógicamente dentro de este archivo fotográfico negativos correspondientes a diferentes épocas.

turas, platería, edificios, etc.,. El archivo cuenta con mil quinientos veinticuatro negativos. Correspondiendo ochenta de ellos a temas relacionados con la platería y San Eloy, todos de gran calidad como corresponden al trabajo de Cristóbal Belda¹⁶.

Dentro de este conjunto de ochenta y dos negativos, en los que centramos nuestra investigación, setenta y cinco pertenecen a obras de platería y los cinco restantes se relacionan con la figura de San Eloy. El bloque de platería queda constituido por veinte negativos que corresponden a cálices, quince a custodias, diez a cruces, de tres constan copones, acetres y navetas, de dos, sagrarios, una exposición de orfebrería, coronas, arcas y relicarios, de uno encontramos vinajeras y bandeja, porta paces, un resplandor, una virgen del pilar, un farol, tres cetros y un cirial, un hisopo y un porta cruz, dos candeleros, dos incensarios y una lámpara.¹⁷ Los relacionados con San Eloy se dividen en seis negativos de esculturas y uno de pintura.¹⁸

Las obras presentes en estas imágenes pertenecen a diferentes puntos de la región encontrando obras de Murcia, Caravaca de la Cruz, Lorca, Alhama, Fortuna, Jumilla, Lorquí, Moratalla y Mula.

Dentro de todo este conjunto de negativos presentan gran interés aquellos que reproducen obras que en la actualidad se encuentran sin localizar, como son el 299 que muestra el diseño de la Corona de la Virgen de la Fuensanta para la coronación canónica, corona desaparecida durante el robo de la catedral en el año 1977, y el 912 que corresponde a dos Portapaces de la Iglesia de San Patricio de Lorca. De similar valor son aquellos que representan iconos en su estado puro antes de haber sufrido diferentes restauraciones, los negativos 487 y 496 muestran al patrón de los palabreos cuando aun se conservaba, como en origen, en figura de vestir, encontrándose en la actualidad enlienzada. Estas improntas se nos presentan como un documento de primera mano convirtiéndose la fotografía como fuente directa de las obras de arte, único documento de la obra original.

También son a destacar los documentos relacionados con la platería murciana, como los negativos 308-309, que reproducen las obras de platería numeradas y situadas en exposición. Es muy probable que correspondan estas a como fueron

16 Algunos de los negativos de platería no corresponden al fotógrafo Cristóbal Belda, concretamente son los números 307 y 337, negativos de formato medio realizados en los años setenta correspondiendo su labor al fotógrafo Juan López Hernández, el cual también reproduciría obras de arte para el museo.

17 Solo se han apuntado setenta y cuatro negativos de platería, ya que en realidad una de las fichas que contamos como un negativo tiene en su interior varios negativos que corresponden a los errores o negativos desechados que también se conservan, estos corresponden al numero 1501.

18 Los negativos fotográficos, en la actualidad, están bajo la custodia del Museo de Bellas Artes de Murcia, en el año 1994 M.^a Angeles Gutiérrez García, subdirectora de dicho museo, realiza un registro en un libro de actas de todo el conjunto de negativos con el fin de tener un control más exhaustivo para tan importante patrimonio.



LÁMINA III. *Portapaces, San Patricio de Lorca. Archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Murcia, negativo n.º 912, fotógrafo Cristóbal Belda.*

situadas las obras de platería en la catedral, lugar donde fue realizada la fotografía, para ser catalogadas junto a un Número que las identificaba.¹⁹

CATÁLOGO DE NEGATIVOS FOTOGRÁFICOS

Esta clasificación corresponde a los negativos que hemos hallado en el archivo del museo de bellas artes, relacionado con la platería y la figura den San Eloy. Estos aparecen con la numeración correspondiente dentro del fondo fotográfico de dicho museo. Para la catalogación de dichas obras se ha realizado una ficha donde consta el Número de negativo que le identifica dentro del conjunto, el tipo de material y las medidas de este seguido del autor que realizo dicha fotografía, clasificado el negativo se detalla a continuación las características de la obra foto-

19 Como se ha apuntado es muy probable que estas placas, las cuales están fichadas en el museo como exposición de platería, correspondan a como fueron situadas las piezas en la Catedral bien para ser catalogadas y depositadas en ella, o también podrían corresponder a como se colocaron las piezas para poder ser vistas y reconocidas para la devolución a los diferentes encargados de su custodia, y de esta manera devolverlas a su parroquia o iglesia de origen.

grafiada, donde consta el nombre de la obra, el autor, la fecha de realización, el lugar donde se ubica dicha obra y una bibliografía relacionada con el estudio de la mencionada obra. Hemos dividido los negativos en dos grupos la platería y los temas relacionados con San Eloy.

Es preciso hacer constar que en un gran número de ocasiones, los sobres que protegen las fotografías aparecen rotulados con el nombre de servicio D. P. A. N.; posiblemente estas siglas correspondan a servicio de Defensa de Patrimonio Artístico Nacional, que se instaura cuando el ejército nacional toma Murcia, desapareciendo por tanto la Junta de incautación; y aunque no figura el nombre de Belda, directamente en los sobres que conservan estos negativos, los datos confirman que la gran mayoría corresponden a este artista, no solo en las características técnicas y compositivas, sino que además un gran número de las obras que muestran las siglas de servicio D. P. A. N. aparecen reproducidas en la mencionada obra de Sánchez Jara, donde se constata que dichas imágenes pertenecen al fotógrafo Cristóbal Belda. También en algunas ocasiones en el interior de los sobres encontramos el nombre de este fotógrafo aunque en su exterior no aparezca reflejado reproduciendo las mencionadas siglas. Por lo tanto es muy posible que a la llegada de las tropas nacionales y la consiguiente instauración del servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, estos incautaran todo el archivo fotográfico realizado durante la época de la Junta de Incautación y que estos negativos fueran clasificados por ellos colocando sus siglas en el exterior. No obstante, estos datos están todavía en estudio para su confirmación.

NEGATIVOS FOTOGRAFICOS DE PLATERÍA²⁰

1. Número 137, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Custodia.
Carlos Zaradatti.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Convento de Santa Ana. Murcia.
Bibliografía: Rivas Carmona, J.: «Orfebrería» en el Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia; De Mergelina, Virginia, 1990, p. 144.
2. Número 299, placa de celuloide 9,8 x 14,5, Cristóbal Belda.
Obra: Diseño de la Corona de la Virgen de La Fuensanta para la coronación canónica.
Antonio Herranz Matey.
1927.
Santa iglesia Catedral. Murcia.
Bibliografía: Roldan Prieto, Arturo, 1973, pp. 76-77.

²⁰ Los datos relativos a piezas de platería no estudiadas han sido aportados por Manuel Pérez Sánchez.



LÁMINA IV. *Exposición de Orfebrería, Catedral de Murcia. Archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Murcia, negativo n.º 309, fotógrafo Cristóbal Belda.*

3. Número 308, placa de celuloide 9,8 x 14,5, Cristóbal Belda.
Obra: Exposición Orfebrería.
Murcia. Catedral.
4. Número 309, placa de celuloide 9,8 x 14,5, Cristóbal Belda.
Obra. Exposición Orfebrería.
Murcia. Catedral.
5. Número 313, placa de cristal 10 x 15, Cristóbal Belda.
Obra: Cáliz.
Siglo XVII.
Santa iglesia Catedral. Murcia.
6. Número 314, placa de cristal 10 x 15, Cristóbal Belda.
Obra: Copón de Lucas Guil.
Gaspar Lleó.
1727.

- Santa iglesia Catedral. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950, pp. 85-87; Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p. 327; Rivas Carmona, J., Murcia 2002, p. 302; Pérez Sánchez, M., 1994, pp. 157-159.
7. Número 315, placa de cristal 10 x 15, Cristóbal Belda.
Obra: Custodia de las Espigas.
Ramón Bergón.
1782.
Santa iglesia Catedral. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950, p. 75-79; Candel Crespo, F., 1974; Pérez Sánchez, A. E. 1976 P. 299; Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p. 319; Rivas Carmona, J., 1990, pp. 88-91; Candel Crespo, F., 1999, p. 35; Rivas Carmona, J., 2002, p. 356; Pérez Sánchez, M., 2001. pp. 199-210.
8. Número 321, placa de cristal 10 x 15, Cristóbal Belda.
Obra: Cáliz.
Siglo XVIII.
Santa iglesia Catedral Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950, pp. 89-92.
9. Número 337, película 4,5 x 6, Juan López.
Obra: Arca del Monumento de Jueves Santo.
Gaspar Lleó.
1730.
Santa iglesia Catedral. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950, pp. 81-82; Pérez Sánchez, A. E., 1976, p. 299; Cruz Valdovinos, J. M., 1982, p. 132; Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, pp. 324-325; Rivas Carmona, J., 1990, p. 90; Pérez Sánchez, M., 1994, p. 156. ; Rivas Carmona, J., 2002, p. 359.
10. Número 350, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz.
Taller murciano.
1593.
Seminario de San Fulgencio. Murcia.
Bibliografía: Pérez Sánchez, M., 2002, p. 232.
11. Número 505, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Acetre.
Pedro Ruiz-Funes.
1794.

- Parroquia de San Bartolomé. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950, p. 139; Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p.332.
12. Número 506, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Farol de viático.
Pedro Ruiz-Funes.
1790.
Parroquia de San Bartolomé. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950, p. 145; Cruz Valdovinos, J. M., 1982, p. 145; Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p. 332-333; De Mergelina, Virginia, 1990, p.145; Candel Crespo, F., 1999, p 245; Rivas Carmona, J., 2002, p. 345.
13. Número 633, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Corona Virgen de la Estrella.
Segunda mitad del siglo XVIII.
San Juan Bautista. Murcia.
14. Número 654, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Resplandor, perteneciente a la Virgen de los Dolores.
Beltri.
1786.
Iglesia de San Lorenzo. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950, p. 143; Melgares Guerrero, José Antonio, Murcia 1983, p. 339.
15. Número 696, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz.
Segunda Mitad del siglo XVIII.
Iglesia de San Miguel, Murcia.
16. Número 719, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz.
Ruiz Funes.
1778.
Iglesia Parroquial San Nicolás. Murcia.
Bibliografía: Rivas Carmona, J., 1999, p. 272; Cruz Valdovinos, J. M., 1982, p. 145.
17. Número 720, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Acetre.

- Miguel Morote Ruiz-Funes.
Segunda Mitad del siglo XVIII.
Iglesia Parroquial de San Nicolás. Murcia.
Bibliografía: Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p.336; De Mergelina, Virginia, 1990, p. 143.
18. Número 771, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Custodia.
Ruiz-Funes.
1816.
Convento de Padres Franciscanos de Santa Catalina del Monte. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 169.
19. Número 795, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Custodia.
Siglo XVIII.
Iglesia Parroquial de Alhama, Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 166.
20. Número 802, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cruz Procesional. (Reverso).
Taller de Alcaraz.
Primer tercio del siglo XVI (1526).
Parroquia del Salvador Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 117-121; Melgares Guerreño, José Antonio y Martínez Cuadrado, M^a. A., 1981, p. 69; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 350.
21. Número 803, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Custodia.
Tercer cuarto del siglo XVIII.
Parroquia del Salvador, Caravaca de la Cruz. Murcia.
Biblioteca: Sánchez Jara, D., 1950. pp. 43 y 162; Melgares Guerreño, José Antonio y Martínez Cuadrado, M^a. A., 1981, p.27; Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p.326; Rivas Carmona, J., 1990, p. 90; Rivas Carmona, J., 2002, p.363.
22. Número 804,placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: tres Cetros y un Cirial.
1746-1750.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
Bibliografía: Pérez Sánchez, M., 1997, pp. 15-92.

23. Número 806, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Mazana, Cruz Procesional.
Taller de Alcaraz.
Primer tercio del siglo XVI (1526).
Parroquia del Salvador Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 117-121; Melgares Guerreño, José Antonio y Martínez Cuadrado, M^a. A., 1981, p. 69; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 350.
24. Número 807, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cruz Procesional. (anverso)
Taller de Alcaraz.
Primer tercio del siglo XVI (1526).
Parroquia del Salvador Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 117-121; Melgares Guerreño, José Antonio y Martínez Cuadrado, M^a. A., 1981, p. 69; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 350.
25. Número 809, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Copón.
Siglo XVII.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 160.
26. Número 840, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Custodia de la Santísima y Vera Cruz de Caravaca.
Siglo XVI y XIX
Real e Ilustre Cofradía de la Sma. y Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. pp. 113-116; Melgares Guerreño, José Antonio y Martínez Cuadrado, M^a. A., 1981, p. 45; Melgares Guerreño, José Antonio 2002, p. 415.
27. Número 841, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Acetre.-
Siglo XVII.
Iglesia del Salvador de Caravaca. Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 148.
28. Número 842, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Pie y Astil de la Custodia de la Santísima y Vera Cruz de Caravaca.
Siglo XVI y XIX

- Real e Ilustre Cofradía de la Sma. y Vera Cruz de Caravaca. Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., O 1950. pp. 113-116; Melgares Guerreño, José Antonio y Martínez Cuadrado, M^a. A., 1981, p. 45; Melgares Guerreño, José Antonio, Murcia 2002, p. 415.
29. Número 844, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Mazana, Cruz Procesional.
Taller de Alcaraz.
Primer tercio del siglo XVI (1526).
Parroquia del Salvador Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 117-121; Melgares Guerreño, José Antonio y Martínez Cuadrado, M^a. A., 1981, p. 69; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 350.
30. Número 849, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Juego de Vinajeras y Bandeja.
1703.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 150; Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p.335; Pérez Sánchez, M., 1997, pp. 15-92.
31. Número 853, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz.
Finales del siglo XVII principios del XVIII.
Iglesia del Salvador de Caravaca. Caravaca de la Cruz. Murcia.
32. Número 854, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz.
Siglo XVI.
Iglesia del Salvador de Caravaca. Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 155.
33. Número 855, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz.
Finales del siglo XVII principios del XVIII.
Iglesia del Salvador de Caravaca. Caravaca de la Cruz. Murcia.
34. Número 856, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz.
Siglo XVI.
Iglesia del Salvador de Caravaca. Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 155.

35. Número 857, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Copón.
Siglo XVII.
Iglesia del Salvador de Caravaca. Caravaca de la Cruz. Murcia.
36. Número 858, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz, llamado de Chirino.
Siglo XVIII.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
37. Número 859, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz.
Primera mitad del siglo XVI.
Iglesia del Salvador de Caravaca. Caravaca de la Cruz. Murcia.
38. Número 860, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Hisopo y Porta-Cruz.
Principios del XVIII. Hisopo.
Segunda mitad del siglo XVIII. Porta-Cruz.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
Bibliografía: Pérez Sánchez, M., 1997, pp. 15-92.
39. Número 861, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Dos Candeleros.
Izquierda, Carlos Zaradatti.
Izquierda, 1798. Derecha Siglo XVIII.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
Bibliografía: Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p.337; Pérez Sánchez, M., «1997, pp. 15-92.
40. Número 862, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Naveta.
Finales del siglo XVII.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
Biblioteca: Pérez Sánchez, M., 1997, pp. 15-92; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 376.
41. Número 863, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: dos Incensarios.
Siglo XVIII y finales del XVII principio del XVIII.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.

42. Número 864, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Lampara.
Segunda mitad del siglo XVIII.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p.148; Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p.334.

43. Número 865, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Sagrario.
H. 1390-1395.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
Bibliografía: Pérez Sánchez, M., 1997, pp. 15-92.

44. Número 866, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Arqueta Relicario para la Cruz en los conjuntos.
Taller de Murcia (?): Luis de Córdoba (?).
Primera mitad del siglo XVII.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p.149; Pérez Sánchez, M., «1997, pp. 15-92; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 414.

45. Número 867, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Naveta.
Primer tercio del siglo XVII.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
Bibliografía: Pérez Sánchez, M., 1997, pp. 15-92.

46. Número 868, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Sagrario.
H. 1390-1395.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
Bibliografía: Pérez Sánchez, M., 1997, pp. 15-92.

47. Número: 869, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Naveta.
Primer tercio del siglo XVII.
Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
Bibliografía: Pérez Sánchez, M., 1997, pp. 15-92.

48. Número: 870, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cruz de Altar.
1703.

- Real Santuario de la Santísima y Vera Cruz. Caravaca de la cruz. Murcia.
Bibliografía: Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p.336; Pérez Sánchez, M., 1997, pp. 15-92.
49. Número: 886, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Custodia.
Carlos Zaradatti.
1796.
Iglesia de la Purísima. Fortuna. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., Madrid 1950. pp. 43 y 162; Pérez Sánchez, A. E., 1976, p. 299; Cruz Valdovinos, J. M., 1982, p. 145; Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p. 323; Rivas Carmona, J., 1990, p. 91; Candel Crespo, F., 1999, p 272; , Rivas Carmona, J., 2002, p. 361
50. Número: 887, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Mazana, Cruz Procesional.
Taller de Alcaraz.
Primer tercio del siglo XVI (1526).
Parroquia del Salvador Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 117-121; Melgares Guerrero, José Antonio y Martínez Cuadrado, M^a. A., 1981, p. 69; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 350.
51. Número: 888, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Custodia.
Taller de Jiménez de Cisneros.
1736.
Iglesia de San Miguel. Murcia.
52. Número: 890, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Custodia
Ultimo tercio del XVIII.
Iglesia de Santiago. Jumilla. Murcia.
Bibliografía: Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p. 328.
53. Número: 892, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz Ostensorio.
Miguel de Vera.
1574.
Iglesia de Santiago. Jumilla. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. pp. 105-107; Pérez Sánchez, M., 1997, p.134; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 358.

54. Número: 893, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz Ostensorio (detalle).
Miguel de Vera.
1574.
Iglesia de Santiago. Jumilla. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. pp. 105-107; Pérez Sánchez, M., 1997, p.134; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 358.
55. Número: 894, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz Ostensorio (detalle).
Miguel de Vera.
1574.
Iglesia de Santiago. Jumilla. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. pp. 105-107; Pérez Sánchez, M., 1997, p.134; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 358.
56. Número: 895, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz Ostensorio.
Miguel de Vera.
1574.
Iglesia de Santiago. Jumilla. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. pp. 105-107 ; Pérez Sánchez, M., 1997, p.134 ; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 358.
57. Número: 911, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Relicario
Siglo XVIII-XIX.
San Patricio. Lorca. Murcia. (San Clemente).
58. Número: 912, placa de celuloide 13 x 18, Belda.
Obra: Portapaces.
Rafael Proens o Provencio.
1773.
San Patricio. Lorca. Murcia.
Bibliografía: Espín Rael, J., 1931, p. 365.
59. Número: 913, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz.
Santa Cruz.
1786.
Iglesia de san Cristóbal. Lorca. Murcia.
Bibliografía: Rivas Carmona, J., 1999, p. 266.

60. Número: 914, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Base. (Custodia).
Ultimo tercio del siglo XVIII.
Iglesia de San Cristóbal. Lorca. Murcia.

61. Número: 915, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz-copón.
Carlos Vergel.
1569-1571.
Iglesia de San Mateo. Lorca. Murcia. (Procedente de la vieja iglesia de santa María de Lorca)
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. pp. 101-103; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 342.

62. Número: 916, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Custodia gótica.
Mateo Danyo.
Primera mitad del siglo XV.
Iglesia de San Mateo. Lorca. Murcia. (Procedente de la vieja iglesia de santa María de Lorca).
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950, pp. 93-94; Pérez Sánchez, A. E., 1982, pp. 133-134; Sánchez Abadía, E., 1994, pp. 51-52; Pérez Sánchez, M., 2002, p.226.

63. Número: 917, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cruz Procesional. (reverso)
Taller de Alcaraz.
Primer tercio del siglo XVI (1526).
Parroquia del Salvador Caravaca de la Cruz. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. p. 117-121; Melgares Guerreño, José Antonio y Martínez Cuadrado, M^a. A., 1981, p. 69; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 350.

64. Número: 921, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz.
Gaspar Lleó.
Principios del siglo XVIII.
Iglesia de Santiago. Lorquí. Murcia.
Bibliografía Rivas Carmona, J., 1990, p. 90:

65. Número: 923, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Custodia.

- Ultimo tercio del siglo XVIII.
Iglesia de Nuestra señora de la Asunción. Moratalla. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, 1950, p. 164; Melgares Guerrero, José Antonio, 1983, p. 321.
66. Número: 924, placa de celuloide 13 x 18, Belda.
Obra: Cruz Parroquial.
Alonso Cordero.
1593.
Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Moratalla. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950, pp. 123-124; García García, M., 1992, pp. 3-31; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 351.
67. Número: 925, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cruz Parroquial.
Alonso Cordero.
1593.
Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Moratalla. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950, pp. 123-124; García García, M., 1992, pp. 3-31; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 351.
68. Número: 926, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz Ostensorio (detalle).
Miguel de Vera.
1574.
Iglesia de Santiago. Jumilla. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950. pp. 105-107; Pérez Sánchez, M., 1997, p.134; Pérez Sánchez, M., 2002, p. 358.
69. Número: 929, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: Custodia.
Ultimo tercio del XVIII:
Iglesia de San Miguel. Mula. Murcia.
70. Número: 1089, Placa de cristal 10 x 15, servicio D. P. A. N.
Obra: Cáliz.
Siglo XIX.
Iglesia de la Merced. Murcia.
71. Número: 1115, placa de celuloide 13 x 18.
Obra: Relicario.
Siglo XVII.
Parroquia de San Nicolás. Murcia.

72. Número: 1116, placa de celuloide 13 x 18.
Obra: Cruz Procesional.
Finales del siglo XVI.
Museo de Bellas Artes de Murcia. Murcia.
73. Número: 1143, placa de celuloide 13 x 18.
Obra: Virgen del Pilar.
Siglo XVIII-XIX.
74. Número: 1501, placas de celuloide 13 x 18 y 10 x 15.
Obra: todo tipo, placas sobrantes.
75. Número: 1504, placa de cristal 11,5 x 18.
Obra: Custodia Procesional. (detalle)
Antonio Pérez Montalto.
1674-1678.
Santa iglesia Catedral. Murcia.
Bibliografía: Sánchez Jara, D., 1950, pp. 211-213; Alcolea, S., 1975, pp. 211-213; Pérez Sánchez, A. E., 1976, p. 243; Sánchez –Rojas, 1978, p. 123; Cruz Valdovinos, 1982, p. 118; Hernmarck, 1987, pp. 200 y 236; Rivas Carmona, J., 1990, pp. 89-90; Revenga, 1992, p. 735; Rivas Carmona, J., 2002, p. 362.

NEGATIVOS FOTOGRAFICOS DE SAN ELOY.

76. Número: 487, placa de celuloide 10 x 15, Belda.
Obra: San Eloy. Escultura.
Salzillo.
Mediados del siglo XVIII.
Iglesia de San Bartolomé. Murcia.
Bibliografía: Baquero Almansa, A. 1913, p. 229; Sánchez Moreno, J., 1945, p. 125; Gómez Piñol, E. y Belda Navarro, C., 1973, n.º 59; Páez Burruezo, M., 1998, p. 110; Belda Navarro, C., 2001, pp. 55 y 81.
77. Número: 496, placa de celuloide 10 x 15, Belda.
Obra: San Eloy. Escultura.
Salzillo.
Mediados del siglo XVIII.
Iglesia de san Bartolomé. Murcia.
Bibliografía: Baquero Almansa, A. 1913, p. 229; Sánchez Moreno, J., 1945, p. 125; Gómez Piñol, E. y Belda Navarro, C., 1973, n.º 59; Páez Burruezo, M., 1998, p. 110; Belda Navarro, C., 2001, pp. 55 y 81.

78. Número: 497, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: San Eloy. Escultura. (Detalle).
Salzillo.
Mediados del siglo XVIII.
Iglesia de San Bartolomé. Murcia.
Bibliografía: Baquero Almansa, A. 1913, p. 229; Sánchez Moreno, J., 1945, p. 125; Gómez Piñol, E. y Belda Navarro, C., 1973, n.º 59; Páez Burruezo, M., 1998, p. 110; Belda Navarro, C., 2001, pp. 55 y 81.

79. Número: 513, placa de celuloide 13 x 18, servicio D. P. A. N.
Obra: San Eloy. Pintura.
Mediados del siglo XVIII.
Iglesia de San Bartolomé. Murcia.
Bibliografía: Agüera Ros, J. C., 1983, pp. 300-301.

80. Número: 518, placa de celuloide 9,8 x 14,5, servicio D. P. A. N.
Obra: San Eloy. Escultura.
Mediados del siglo XVIII.
Iglesia de san Bartolomé. Murcia.
Bibliografía: Baquero Almansa, A. 1913, p. 229; Sánchez Moreno, J., 1945, p. 125; Gómez Piñol, E. y Belda Navarro, C., 1973, n.º 59; Páez Burruezo, M., 1998, p. 110; Belda Navarro, C., 2001, pp. 55 y 81.

BIBLIOGRAFÍA²¹

- Agüera Ros, J. C., «Catalogo de pintura y estampa», en *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia 1983.
- Alcolea, S., Artes decorativas en la España cristiana, Col. *Ars Hispanie*, vol. XX, Madrid 1975.
- Baquero Almansa, A., *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia 1913, reedición 1980.
- Belda Navarro, C., *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, Murcia 2001.
- Candel Crespo, F., «Ramón Bergón, platero valenciano, hizo la Custodia de las Espigas de la Catedral de Murcia», en *La Verdad*, 29 de noviembre de 1974.
- Candel Crespo, F., *Plateros en la Murcia del siglo XVIII*, Murcia 1999.
- Cruz Valdovinos, J. M., «Platería», en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid 1982.
- De Mergelina, Virginia, «Catalogo de Orfebrería Religiosa», en *Murcia Barroca*, Murcia, 1990.

- Espín Rael, J., *Artistas y Artífices Levantinos*, Lorca, 1931, reedición 1986.
- García García, M., «La Cruz Mayor de Santa María», *Cuadernos de Moratalla*, 4, Murcia, 1994.
- Gómez Piñol, E. y Belda Navarro, C., *Salzillo*, Murcia 1973.
- Hernmarck, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid 1987.
- Melgares Guerreo, José Antonio y Martínez Cuadrado, M^a. A., *Historia de Caravaca a través de sus monumentos*, Murcia 1981.
- Melgares Guerrero, José Antonio, «Catalogo de Orfebrería», en *Francisco Salzillo y el reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia 1983.
- Paez Burruezo, M., *Francisco Salzillo. Imágenes de Culto*, Madrid 1998.
- Pérez Sánchez, A. E., «Murcia», en la colección *tierras de España*, Madrid 1976,
- Pérez Sánchez, A. E., « Presencia de Lorca en el arte español», en *Ciclo de temas lorquino*, Lorca, 1982.
- Pérez Sánchez, M., *Huellas*, Murcia 2002.
- Pérez Sánchez, M., «Algunas precisiones sobre la obra de maestros plateros valencianos en la catedral de Murcia», *Estudios sobre Platería*. Murcia 2001.
- Pérez Sánchez, M., «Algunos aspectos sobre la Santísima y Vera Cruz de Caravaca en las Artes», en *La Cruz de Caravaca: expresión artística y símbolo de fe*, Murcia 1997.
- Pérez Sánchez, M., «La contribución de la familia Lucas a la orfebrería de la catedral de Murcia, una propuesta de estudio del patronazgo de los canónigos», en *Verdolay*, Murcia 1994.
- Pérez Sánchez, M., *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*, Murcia, 1997.
- Revenga Domínguez, P., «El platero toledano Antonio Pérez de Montalto», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid 1992.
- Rivas Carmona, *Huellas*, Murcia 2002.
- Rivas Carmona, J., «La Orfebrería Barroca en Murcia», en *Murcia Barroca*, Murcia 1990.
- Rivas Carmona, J., «Platería cordobesa en Murcia», en *Imafronte* n° 14, Murcia 1999.
- Rivas Carmona, J.: «Orfebrería» en *el Monasterio de Santa Ana y el arte dominicano en Murcia* 1990.
- Roldan Prieto, Arturo, *Guía Historico-Artística de la catedral y su Museo*. Murcia 1973.
- Sánchez Abadía, E., Catalogo artístico. *Exposición conmemorativa de la visita de sus Majestades Juan Carlos I y Doña Sofía, Reyes de España, a la ciudad de Lorca*, Murcia. 1994.
- Sánchez Jara, D., *Orfebrería Murciana*, Madrid 1950.
- Sánchez Moreno, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo, una escuela de escultura en Murcia*, Murcia 1945, reedición 1983.
- Sánchez-Rojas Fenoll, M.^a C., «Noticias sobre artistas Murcianos del siglo XVII», *Murgetana*, 54, Murcia 1978.